

नयी कहानी के विविध प्रयोग

नयी कहानी के विविध प्रयोग

(बिहार विश्वविद्यालय की पी-एच० डी० उपाधि के लिए
स्वीकृत शोध प्रबन्ध)

डॉ० पाण्डेय शशिमूषण 'शीतांशु'

हिन्दी विभाग

आर० डी० एण्ड डी० जे० कॉलेज, मुँगेर,

भागलपुर विश्वविद्यालय

लोकभारती प्रकाशन

१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग, इलाहाबाद-१

NAYEE KAHANI KE VIVIDH PRAYOG

(THESIS)

BY

DR. PANDEYA SHASHI BHUSHAN 'SHITANSHU'

लोकभारती प्रकाशन
१५-ए, महात्मा गांधी मार्ग
इलाहाबाद-१ द्वारा प्रकाशित

कॉपीराइट
डॉ० पाण्डेय शशिनूयण 'शीतान्शु'

प्रथम संस्करण

१९७४

लोकभारती प्रेस
१८, महात्मा गांधी मार्ग,
इलाहाबाद-१ द्वारा मुद्रित

मूल्य :: २५.००

डॉ० इन्द्रनाथ मदान
के
नाम सादर

प्रबन्ध-पूर्वा

नवलेखन पर शोधकार्य का औचित्य—

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध 'नयी कहानी के विविध प्रयोग' (१९५० ई० से १९६६ ई० तक) हिन्दी में 'प्रयोग' के निकट पर आधारित 'नयी कहानी' की नितान्त मौलिक और पहली प्रामाणिक भीमांसा है। यह प्रबन्ध नवलेखन और समकालीन साहित्य पर शोध-कार्य नहीं हो सकने की प्राचीन एवं भ्रान्तिपूर्ण मान्यता का जोरदार खंडन करता है। आज के पात्रिक परिवेश में जहाँ कृति-प्रकाशन के साथ ही उस पर विमर्श के लिए गोष्ठियाँ आयोजित होती हैं और पत्र-पत्रिकाओं में परिचर्चाएँ-समीक्षाएँ तक प्रकाशित होती हैं, वहाँ समकालीन मूल्यांकन की दिशा में होने वाला शोध-कार्य ऐतिहासिक और युगीन—दोनों ही दृष्टियों से व्यक्तित्व और कर्तृत्व पक्षों का अधिक-से-अधिक तथ्यपूर्ण दस्तावेज पेश करता, रुढ़िबश व्याप्त मौन को भंग करता है। सचमुच अपनी अस्मिता की सहज ही पहचान कराने वाले, समसामयिक साहित्य पर शोध-कार्य किसी भी रूप में उपेक्षणीय नहीं रह जाता। इस सम्बन्ध में आचार्य वाजपेयी का अभिमत द्रष्टव्य है—“प्रतीत होता है कि अध्यापकों का यह समूह शोध के लिए किसी प्राचीन और अज्ञात कवि की खोज को ही पर्याप्त समझता है। परन्तु यह शोध की बहुत ही मोटी और रुढ़ धारणा है। शोध के लिए किसी विषय का प्राचीन या नवीन होना महत्त्वपूर्ण नहीं है। शोध का महत्त्व विषय को उपस्थापित करते हुए उसमें नवीन ज्ञान का प्रवेश और स्थापना करना है।” (आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी : 'शोध की समस्या', 'हिन्दी अनुशीलन', अक्टू०-दिस० १९६१, पृष्ठ १६)

शोध-विषय की सटीकता और मौलिकता—

'नयी कहानी' सापेक्षिक मनुष्य की जीवनता के अनुरूप ही प्राणोष्मा की लहर से भरी है। यह उसकी शक्ति-अशक्ति का कथ्यात्मक साक्षात्कार है। यह न तो मनोरंजन का साधन है और न बैठ-लेटकर की जाने वाली यात्रा में समय बिताने का जरिया, यह न तो गुलदस्ता का प्रतिरूप है और न विचार की अल्प-से-अल्प आपत्रिति वाला साहित्य-रूप, इसका महत्त्व न तो आधा घंटा के विस्तार के निश्चित मापन में है और न विभिन्न निर्णीत तथ्यों पर

आधारित प्रधानता के निरूपण में। यह तो अनुभव की वास्तविकता (एक्जुअलिटी ऑव एक्सपीरिएंस) को प्रतिष्ठापित करने वाली, अपनी प्रकृति को सवेदनात्मक (इन्वोकेटिव) करार देने वाली तथा अपने को कथ्य-शिल्प की अस्पष्ट और आरोपित सपेट से निकाल कर व्यक्त करने वाली अन्वेषण-धर्मा कहानी है, जो स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद सहसा हिन्दी-साहित्य की केन्द्रीय विधा बन गयी।

‘नयी कहानी’ का सबसे बड़ा गुण-धर्म इसकी प्रयोग-दृष्टि है—(१) “नयी कहानी” ने जो प्रयोग दिये उससे बन्द पानी वह निकसा है।”—रमेश बक्षी (‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’, पृष्ठ-३०६)। (२) “एक व्यापक माध्यम के रूप में कहानी की संभावनाओं को हिन्दी के कहानीकारों ने ही नहीं देखा, विश्व की कई भाषाओं में इस माध्यम को एक नयी प्रयोगात्मक दृष्टि से ग्रहण किया गया है।”—डॉ० देवीशंकर अवस्थी (‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’, पृष्ठ-२४३)। इसलिये ‘नयी कहानी’ विषय पर प्रबन्ध-लेखन का प्रारूप और शीर्षक निर्धारित करने के सदर्थ में मैंने ‘नयी कहानी’ की इस विशेष ग्रहणशीलता का ही सहज किया है। स्पष्ट है कि नयी कहानी के विविध प्रयाग’ विचार, विषय, शिल्प और भाषा के मुहों पर नवीन सवेदन-भावन, अभिनव चिंतन-परिसर और नूतन युग-सन्दर्भों से सबद्ध हैं।

प्रस्तुत प्रबन्ध के विषय-चयन की दूसरी बाखिब और सार्थक समति प्रबन्ध-लेखन के नजरिये से इस विषय पर अब तक कही भी शोधकार्य न होने और सामान्य, विशेष दोनों ही प्रकार के लेखन की दृष्टि से इसके प्रयोगपरक विवेचन के अब तक नितान्त अछूते रहने से बँठती है। ‘नयी कहानी’ पर पत्र-पत्रिकाओं में अधिकाधिक लिखा गया है। इस पर अनेक पुस्तकें भी प्रकाशित हुई हैं—१—‘कहानी : नयी : पुरानी’ (डॉ० नामवर सिंह), २—‘नयी कहानी : प्रगति और प्रयोग’ (डॉ० इन्द्रनाथ मदान), ३—‘नयी कहानी की भूमिका’ (कमलेश्वर), ४—‘नयी कहानी की मूल सवेदना’ (डॉ० सुरेश सिन्हा), ५—‘आधुनिक हिन्दी कहानियों का परिपार्ष्व’ (डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय), ६—‘नयी कहानी : सदर्थ और प्रकृति’ (डॉ० देवीशंकर अवस्थी), ७—‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’ (स० सुरेन्द्र), ८—‘नयी कहानी : प्रकृति और पाठ’ (स० सुरेन्द्र), ९—‘नयी कहानी : कथा विचार की नयी भूमिका’ (स० सुरेन्द्र), १०—‘हिन्दी कहानियाँ और फ्रैगन’ (उपेन्द्रनाथ अरुण), ११—‘समकालीन कहानी का रचना-विधान’ (डॉ० गंगाप्रसाद विमल) ‘समकालीन हिन्दी कहानी : दिशा और दृष्टि’ (डॉ० धनञ्जय)। कुछ पुस्तकें हिन्दी कहानी पर लिखी गयी हैं, जिनमें

'नयी कहानी' पर यथासंभव विवेचन है। यथा-१—'हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया' (डॉ० परमानन्द शीमास्तव), २—'हिन्दी कहानी : उद्भव और विकास' (डॉ० मुरेश सिन्हा), ३—'कहानी : अनुभव और शिल्प' (जनेन्द्र), ४—'कहानी : स्वरूप और संवेदना' (राजेन्द्र यादव), ५—'हिन्दी कहानी : एक अंतरंग परिचय' (उपेन्द्रनाथ अग्र) आदि।

ऊपर की कृतियों में 'नयी कहानी' की जितनी भी व्याख्याएँ हुई हैं उनमें से अधिकांश प्रायः उलझी हुई परस्पर विरोधित और पूर्वग्रस्त हैं। ऐसे विमर्श से किसी प्रकार का स्पष्ट और मुनियोजित अर्थ नहीं निकल सका है। स्पष्ट विचार करने से प्रायः पतवे और घपले की संभावना के निःसंदेह हो जाने का खतरा होता है। 'नयी कहानी' को सुविचारित रूप में अभिविष्ट, स्वरूपित और विश्लेषित करने के लिए पहले की अपेक्षा वहीं अधिक मनन-चिन्तन की आवश्यकता थी। इसीलिए प्रायः विवेचक इससे बचते रहे। दूसरे, आलोचकों का ध्यान शैलीगत चमत्कार और विच्छिन्नता पर ज्यादा रहा। सचमुच यह बहुत गम्भीर रूप में विचारणीय है कि "भारतीय विद्वान् जितना समय चिन्तन की गहराई और विन्यास में लगाते हैं उससे ज्यादा नहीं, तो कम-से-कम उतना ही उच्चारण, मुहावरे और लच्छेदारी में लगा देते हैं—'स्कूल विद्यार्थी से लेकर विद्वान् तक के ज्ञान को अभिज्ञान लग गया है। भारतीय चिन्तन का अभिप्रेत विषय—ज्ञान नहीं, बल्कि मुहावरेदारी और लच्छेदारी बन गया है।"—(डॉ० राम-मनोहर लोहिया के भाषण का अंश, 'दिनमान', १२ अक्टूबर १९६६ के पृष्ठ ४० पर उद्धृत।)

यहाँ 'नयी कहानी'-विषयक विमर्श के अस्पष्ट और उलझाव-भरे होने के प्रसंग में केवल चार विचारकों के अभिमत काफी होंगे—

१—साहित्य की कई पुरानी पीढ़ियाँ जब 'नयी कहानी' को अपनी पुरानी निगाह से देखती हुई उसकी नयी व्याख्या (?) करने का प्रयास करती हैं तो ये बर्बाद दृष्टि देने के बजाय दृष्टि धुँधली करने लगती हैं। नतीजा यह है कि आज कहानी के क्षेत्र में जितना 'कल्पवृक्ष' है उतना और किसी क्षेत्र में नहीं... परस्पर विरोधी वक्तव्यों और नारों का ऐसा जुलूस शायद कहीं और देखने को मिले।"—(विजय मोहन सिंह : 'नयी कहानी का सर्वेक्षण', 'आलोचना', अप्रैल-जून १९६७, पृष्ठ १२५)

२—नामवर ने 'नयी कहानी' पर इतने सेस लिखे हैं, पर वे आज तक सफाई के साथ यह नहीं बता सके (बताएँ भी कैसे जब वे स्वयं उलझाव के शिकार हैं) कि 'नयी कहानी' क्या है और उसकी विशेषताएँ क्या हैं। (उपेन्द्रनाथ

आधारित प्रधानता के निरूपण में। यह तो अनुभव की वास्तविकता (ऐक्चुअलिटी और एक्सपीरिएंस) को प्रतिष्ठापित करने वाली, अपनी प्रकृति को संवेदनात्मक (इन्वोकेटिव) करार देने वाली तथा अपने को कथ्य-शिल्प की अस्पष्ट और आरोपित लपेट से निकाल कर व्यक्त करने वाली अन्वेषण-धर्मा कहानी है, जो स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद सहसा हिन्दी-साहित्य की केन्द्रीय विधा बन गयी।

‘नयी कहानी’ का सबसे बड़ा गुण-धर्म इसकी प्रयोग-दृष्टि है—(१) “नयी कहानी’ ने जो प्रयोग दिये उससे बन्द पानी बह निकला है।”—रमेश बक्षी (‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’, पृष्ठ-३०६)। (२) “एक माध्यम के रूप में कहानी की संभावनाओं को हिन्दी के कहानीकारों ने ही नहीं देखा, विश्व की कई भाषाओं में इस माध्यम को एक नयी प्रयोगात्मक दृष्टि से ग्रहण किया गया है।”—डॉ० देवीशंकर अवस्थी (‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’, पृष्ठ-२४३)। इसलिए ‘नयी कहानी’ विषय पर प्रबन्ध-लेखन का प्रारूप और शीर्षक निर्धारित करने के संदर्भ में मैंने ‘नयी कहानी’ की इस विशेष ग्रहणशीलता का ही समग्र किया है। स्पष्ट है कि नयी कहानी के विविध प्रयोग’ विचार, विषय, शिल्प और भाषा के मुद्दों पर नवीन संवेदन-भावन, अभिनव चिंतन-परिस्तर और नूतन गुण-सन्दर्भों से समृद्ध हैं।

प्रस्तुत प्रबन्ध के विषय-चयन की दूसरी बाजब और सार्थक सगति प्रबन्ध-लेखन के नजरिये से इस विषय पर अब तक कही भी शोधकार्य न होने और सामान्य, विशेष दोनों ही प्रकार के लेखन की दृष्टि से इसके प्रयोगपरक विवेचन के अब तक नितान्त अछूते रहने से बैठती है। ‘नयी कहानी’ पर पत्र-पत्रिकाओं में अधिकाधिक लिखा गया है। इस पर अनेक पुस्तकें भी प्रकाशित हुई हैं—१-‘कहानी : नयी : पुरानी’ (डॉ० नामवर सिंह), २-‘नयी कहानी : प्रगति और प्रयोग’ (डॉ० इन्द्रनाथ भट्ट), ३-‘नयी कहानी की भूमिका’ (कमलेश्वर), ४-‘नयी कहानी की मूल संवेदना’ (डॉ० सुरेश सिन्हा), ५-‘आधुनिक हिन्दी कहानियों का परिपार्श्व’ (डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्णैय), ६-‘नयी कहानी : संदर्भ और प्रकृति’ (डॉ० देवीशंकर अवस्थी), ७-‘नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना’ (स० सुरेन्द्र), ८-‘नयी कहानी : प्रकृति और पाठ’ (स० सुरेन्द्र), ९-‘नयी कहानी : कथा विचार की नयी भूमिका’ (स० सुरेन्द्र), १०-‘हिन्दी कहानियाँ और क्रेन’ (उपेन्द्रनाथ अशक), ११-‘समकालीन कहानी का रचना-विधान’ (डॉ० गंगाप्रसाद विमल) ‘समकालीन हिन्दी कहानी : दिशा और दृष्टि’ (डॉ० घनंजय)। कुछ पुस्तकें हिन्दी कहानी पर लिखी गयी हैं, जिनमें

‘नयी कहानी’ पर यथासंभव विवेचन है। पथा—१—‘हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया’ (डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव), २—‘हिन्दी कहानी : उद्भव और विकास’ (डॉ० सुरेश सिन्हा), ३—‘कहानी : अनुभव और शिल्प’ (जनेन्द्र), ४—‘कहानी : स्वरूप और सवेदना’ (राजेन्द्र यादव), ५—‘हिन्दी कहानी : एक अनंश परिचय’ (उपेन्द्रनाथ अशक) आदि।

ऊपर की कृतियों में ‘नयी कहानी’ की जितनी भी व्याख्याएँ हुई हैं उनमें से अधिकांश प्रायः उलझी हुई परस्पर विरोधी और पूर्वग्रस्त हैं। ऐसे विमर्श से किसी प्रकार का स्पष्ट और सुनियोजित अर्थ नहीं निकल सका है। स्पष्ट विचार करने से प्रायः फतवे और घपले की संभावना के निक्षेप हो जाने का खतरा होता है। ‘नयी कहानी’ को सुविचारित रूप में अभिहित, स्वरूपित और विश्लेषित करने के लिए पहले की अपेक्षा कहीं अधिक मनन-चिन्तन की आवश्यकता थी। इसीलिए प्रायः विवेचक इससे बचते रहे। दूसरे, आलोचकों का ध्यान शैलीगत चमत्कार और विच्छिन्न पर पड़ा रहा। संक्षेप यह बहुत गम्भीर रूप में विचारणीय है कि “भारतीय विद्वान् जितना समय चिन्तन की गहराई और विन्यास में लगाते हैं उससे प्यादा नहीं, तो कम-से-कम उतना ही उच्चारण, मुहावरे और लच्छेदारी में लगा देते हैं। स्कूल विद्यार्थी से लेकर विद्वान् तक के ज्ञान को अभिघात लग गया है। भारतीय चिन्तन का अभिप्रेत विषय—ज्ञान नहीं, बल्कि मुहावरेदारी और लच्छेदारी बन गया है।” —(डॉ० राम-मनोहर लोहिया के भाषण का अंश, ‘दिनमान,’ १२ अक्टूबर १९६६ के पृष्ठ ४० पर उद्धृत।)

यहाँ ‘नयी कहानी’-विषयक विमर्श के अस्पष्ट और उलझाव-भरे होने के प्रसंग में केवल चार विचारकों के अभिमत काफ़ी होंगे—

१—साहित्य की कई पुरानी पीढ़ियाँ जब ‘नयी कहानी’ को अपनी पुरानी निगाह से देखती हुई उसकी नयी व्याख्या (?) करने का प्रयास करती हैं तो ये चर्चाएँ दृष्टि देने के बजाय दृष्टि धुँधली करने लगती हैं। नतीजा यह है कि आज कहानी के क्षेत्र में जितना ‘कन्फ्यूजन’ है उतना और किसी क्षेत्र में नहीं... परस्पर विरोधी वक्तव्यों और नारों का ऐसा जुलूस भापद कहीं और देखने को मिले।” —(विजय मोहन सिंह : ‘नयी कहानी का सर्वेक्षण’, ‘आलोचना’, अप्रैल-जून १९६७, पृष्ठ १२५)

२—नामवर ने ‘नयी कहानी’ पर इतने तेज विवेक हैं, पर वे आज तक सफाई के साथ यह नहीं बता सके (बताएँ भी कैसे जब वे स्वयं संसभाव के शिकार हैं) कि ‘नयी कहानी’ क्या है और उसकी विशेषताएँ क्या हैं। (उपेन्द्रनाथ

अश्वक : 'हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग परिचय' के पृष्ठ १२४ पर संकेतित ।)

३—हिन्दी कहानी पर आज जितनी चर्चा होती है उसमें से कोई सुनियो-जित और सुस्पष्ट अर्थ निकालना हमारे लिए प्रायः संभव नहीं होता और जहाँ तक संभव हो, हम ऐसी आलोचना या मीमांसा से कतराते हैं । (श्रीपत राय : 'कहानी की बात', 'कहानी', जून १९६८, पृष्ठ ७)

४—उन संकड़ों हजारों पन्नों के बावजूद, जो 'नयी कहानी' के बारे में लिखे गये हैं, कोई बात सफाई से उभर कर सामने नहीं आती... (अमृत राय के विचार, सुरेन्द्र : 'नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना', पृष्ठ २८२)

अब तक 'नयी कहानी'-विषयक सामान्य आलोचना की यही स्थिति है । प्रयोगपरक विवेचन के रूप में २६ दिसम्बर '६५ को कलकत्ते में हुई कथा-गोष्ठी—'कथा-शिल्प : प्रयोग की प्रक्रिया' में राजेन्द्र यादव का वक्तव्य—'नयी कहानी : प्रयोग की प्रक्रिया' प्रयोग का सूत्रात्मक विवेचन है । वह भी अपने-आप में पूर्ण और गंभीर नहीं है । 'नयी कहानी' पर ठोस और ठस लेख—डॉ० मदान के 'हिन्दी कहानी : प्रगति और प्रयोग' में प्रगति तो मूल्यांकित हुई है, पर प्रयोग शीर्षक भर से जुड़ कर रह गया है । 'कल्पना' के नव-लेखन विशेषांक-१ में डॉ० परमानन्द श्रोवास्तव का लेख 'नयी कहानी : प्रयोग की सार्यकता' अत्यन्त ढीला-ढाला और विवेच्य विन्दु-हीन है । यह प्रारूपात्मक (स्केची) भी नहीं है । कुल मिलाकर 'नयी कहानी' के प्रयोग पर हिन्दी आलोचना में मूल-विन्दु उभारने और चिन्तन की सही दिशा निर्धारित करने योग्य सामग्री भी नहीं है । ऐसे में प्रस्तुत विषय की सार्यकता और उसके प्रतिपादन की मौलिकता स्पष्ट है ।

विषय-प्रतिपादन

'नयी कहानी : विविध प्रयोग' सात अध्यायों में विभाजित है— १—प्रयोग : शास्त्रीय विवेचन, २—नयी कहानी : प्रकृति-परिचय, ३—नयी कहानी के विचारगत प्रयोग, ४—नयी कहानी के विषयगत प्रयोग, ५ नयी कहानी के शिल्पगत प्रयोग, ६—नयी कहानी के भाषागत प्रयोग और ७—समापिका ।

'प्रयोग : शास्त्रीय विवेचन' अध्याय में 'प्रयोग' शब्द के विविध अर्थ, प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के सन्दर्भ में 'प्रयोग' का अभीष्ट साहित्यिक अर्थ, साहित्यिक प्रयोग के प्रकार, प्रयोग की प्रकृति, प्रयोग और परम्परा : विभेद और

सामंजस्य तथा प्रयोग : एक अनिवार्य आवश्यकता का विधिवत्, सांगोपांग, शास्त्रीय परिचय दिया गया है। साथ ही 'नयी कहानी' के सन्दर्भ में 'प्रयोग' को महत्त्वपूर्ण ढंग में अवरोधित किया गया है। 'प्रयोग' पर न तो कहीं इतनी सामग्री एकत्र उपलब्ध है और न इस प्रकार का प्रामाणिक शास्त्रीय स्थापन ही कहीं प्राप्त है।

'नयी कहानी : प्रकृति-परिचय' अध्याय 'नयी कहानी' के स्वरूप और वैशिष्ट्य का परिचय देता है। इसमें 'नयी कहानी' के काल-निर्धारण, नाम-करण—जैसे विवादास्पद पहलुओं पर विचार किया गया है, पुरानी कहानी और 'नयी कहानी' का अन्तर स्पष्ट किया गया है, 'नयी कहानी' के आविर्भाव के कारण और उसकी उत्पत्ति की तात्कालिक परिस्थितियों की मीमांसा की गयी है और अन्ततः कहानी के बदले हुए मिजाज के सन्दर्भ में उसी नयी प्रकृति की जानकारी करायी गयी है। इस अध्याय में सोच-समझ कर 'नयी कहानी' के कथाकारों का अलग से नामोल्लेख नहीं किया गया है, जिससे शोध-प्रबन्ध के प्रणयन में कोई पूर्वग्रस्तता न रहे। वैसे 'नयी कहानी' के प्रमुख कथाकारों के लिए सम्पूर्ण प्रबन्ध में 'धर्मयुग' (साप्ताहिक) के 'एक कथा-दशक' के ऐतिहासिक महत्त्व को प्राथमिक रूप से ध्यान में रखा गया है।

तीसरे अध्याय में 'नयी कहानी के विचारगत प्रयोग' का विवेचन है। यहाँ अस्तित्ववादी पृष्ठभूमि में क्षमता-बोध का प्रयोग, पुरा-मूल्यों के अस्वीकार का प्रयोग, संत्रास का प्रयोग और मृत्यु-बोध का प्रयोग जैसे चार प्रयोग विवेचित-विश्लेषित हैं। इस अध्याय में पहली बार 'नयी कहानी' का संबन्ध प्रामाणिक रूप में अस्तित्ववादी विचारधारा से जोड़ा गया है।

चतुर्थ अध्याय में 'नयी कहानी के विषयगत प्रयोग' पर विचार हुआ है। यहाँ प्रामाणिक रूप में गये गये आन्तर यथार्थ के चित्रण को व्यापक विषयगत प्रयोग के रूप में उपस्थापित किया गया है। इसके अन्तर्गत मोहभंग और नर-नारी के सम्बन्ध-निरूपण का प्रयोग, विभिन्न संबन्धों में अजनबीपन के चित्रण का प्रयोग, पात्रों के अवसंगत होने का प्रयोग, प्रामाणिक अनुभव के आलोक में प्रेम के यथार्थ चित्रण का प्रयोग, पीढ़ियों के संघर्ष-चित्रण का प्रयोग, पात्रों में विशिष्ट विचार (आइडिया) के प्रतिविम्बन (रिफ्लेक्शन) का प्रयोग, रूढ़ियों पर आक्रमण का प्रयोग, व्यंग्य और आक्रोश के चित्रण का नवप्रयोग, उपेक्षित जन-समूह के चित्रण का प्रयोग और विभक्त संसार के चित्रण का प्रयोग—जैसे दस प्रयोगों का विवेचन-विश्लेषण हुआ है। ये सारे प्रयोग अपनी प्रामाणिक स्थापना में पहले-पहल प्रस्तुत किये गये हैं।

संज्ञा भिन्न हैं। 'बीसो', अनेकों' में 'ओं' तद्धित-प्रत्यय है, जिससे अधिकता जाहिर होती है। यहाँ अनुस्वार इसीलिए है, पर जो समष्टि-बोधक शब्द हैं उनमें अनुस्वार का प्रयोग नहीं होना चाहिए। (द्रष्टव्य : किशोरीदास वाजपेयी : 'हिन्दी शब्दानुशासन,' प्रथमावृत्ति, पृष्ठ २०६-२१०)। द्वितीयतः 'माध्यम' के प्रयोग में किसी विभक्ति के उसके पहले लग जाने पर 'माध्यम' के बाद 'से' का प्रयोग नहीं किया गया है। इसके मूल में भाषा के 'अधिकपदत्व-दोष' से बचने की सोद्देश्यता है। तृतीयतः 'विश्वास' में 'विश्वसनीय' या 'विश्वस्त' विशेषण न बनाकर 'वैश्वासिक' बनाया गया है, क्योंकि संज्ञारूप के साथ कृदन्त-प्रत्यय न लगाकर तद्धित-प्रत्यय लगाये जाने चाहिए। चतुर्थतः प्रचलित 'पुनर्रचना' जैसे शब्द के लिए 'पुनारचना' का प्रयोग किया गया है (द्रष्टव्य : सुलोपे पूर्वस्य दीर्घांशः, सिद्धान्त-कौषुदी स्वादिसन्धिप्रकरणम् ६।३।१११)। पंचमतः 'स्वीकार करना' जैसे क्रिया-प्रयोगों को जगह-कहीं-कहीं आवृत्ति से बचने और प्रियाक्षेत्र का विस्तार करने के उद्देश्य से 'स्वीकारना' जैसे प्रयोग भी किये गये हैं।

कृतज्ञता-जापन

सर्वप्रथम मैं अपने आदरणीय गुरुवर (डॉ०) रामस्वार्थ चौधरी 'अभिनव', एम० ए०, डी० लिट्० का चिर कृतज्ञ हूँ, जिनकी पुत्रवत् स्नेह-छाया में प्रेरणा-पूर्ण निर्देशन प्राप्त कर मैं यह प्रबन्ध-लेखन सम्पन्न कर सका। मैं अपने अग्रजगुरु श्रेष्ठ डॉ० शिवप्रसाद सिंह के प्रति हार्दिक कृतज्ञता जापित करता हूँ, जिनका स्नेहमय परामर्श और प्रोत्साहन मुझे सर्वत्र दिशादान करता रहा। शब्द इस आभार का संवहन नहीं कर सकते। मैं अपने सम्मान्य प्राचार्य कपिलजी का भी अनुगृहीत हूँ, जो मुझे इस दिशा में सदैव प्रोत्साहित करते रहे। शोध-कार्य के संदर्भ में मेरे आत्मीय डॉ० रामकिशोर शर्मा, मातुल श्री गणेशप्रसाद वर्मा, सुहृद प्रो० विनोद शंकर द्वे तथा अनुज प्रो० पाण्डेय रविभूषण प्रसाद ने भी मुझे समय-समय पर लाभान्वित किया है। मैं इनका आभार स्वीकारता हूँ। मेरे छात्रों में सर्वप्रिय प्रो० निवशंकर सिंह, श्री प्रभाप प्रसाद वर्मा (शोध-छात्र) तथा श्री अलख नारायण 'पुष्कर' ने मेरी विभिन्न सेवाएँ की हैं। मैं उन सबके लिए उनकी उत्तरोत्तर सफलता और प्रगति-प्रोन्नति की कामना करता हूँ। मैं अपने प्रतिभाशाली एवं प्रिय छात्र श्री महेश्वर अरिन्दम (पष्ठ वर्ष, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय) के स्वर्णिम भविष्य की हार्दिक शुभाशंसा करता हूँ, जिन्होंने बड़ी निष्ठा से प्रबन्ध-लेखन के सिलसिले

में मेरी सेवा-सहायता की है। मैं डॉ० युगेश्वर प्रसाद, एम० बी० बी० एस०, प्रो० युधिष्ठिर पाण्डेय, श्री प्रमोद शंकर श्रीवास्तव तथा श्री बंजनाथ प्रसाद सिंह को भी अलग-अलग रूप में सहायता करने के लिए धन्यवाद देता हूँ। अन्त में याद आती है सहघर्मिणी एवं 'सचिव-सखी' श्रीमती इन्दु 'शीतांशु', जिन्होंने अपनी एम०ए० परीक्षा स्थगित कर घर के सारे दायित्व संभाले तथा मेरे प्रबन्ध-लेखन के लिए प्रत्येक संभव सुविधा जुटायी। जो उनका है उसका भला शापन क्या हो ? अलमिति !

१३ मई, १९७०.

—पाण्डेय शशिभूषण 'शीतांशु'

पुनराव :—

- इस प्रबन्ध की टंकित प्रति से आवश्यक और गाथा शिल्प-प्रयोगों जैसे मेरे द्वारा उद्धाटित नितान्त मौलिक कथा-प्रयोगों को कुछ विद्वानों ने अपनी शोध-कृतियों में बिना आभार जताये ही आत्मसात् कर लिया है। मैं ऐसे सिद्धहस्त व्यक्तियों को भी उनकी शोध-संबन्धी विवेकी कला के लिए साधुवाद देता हूँ।
- 'लोकभारती प्रकाशन' के भाई श्री रमेशचन्द्र जी, श्री दिनेशचन्द्र जी, एवं श्री राघोलाल चोपड़ा जी ने इस प्रबन्ध के प्रकाशन के संबन्ध में जो सुरुचि और तत्परता दिखलाई है उसके लिए मैं उनका आभार स्वीकारता हूँ।

२ अक्टूबर, १९७३

'शीतांशु'

क्रमदर्शिका

१. प्रबन्ध-पूर्वा ३
२. क्रमदर्शिका ४०
३. प्रथम अध्याय १

'प्रयोग' : शास्त्रीय विवेचन—'प्रयोग' शब्द के विविध अर्थ—साहित्यिक प्रयोग और प्रयोग के प्रकार—'प्रयोग' की प्रकृति—परम्परा और 'प्रयोग'—प्रयोग' . एक अनिवार्य आवश्यकता—'नयी कहानी' और 'प्रयोग' ।
४. द्वितीय अध्याय २७

'नयी कहानी' . प्रकृति-परिचय—'नयी कहानी' की आरम्भिक समय-सीमा—'नयी कहानी' : नामकरण—'नयी कहानी' और पुरानी कहानी का अन्तर—'नयी कहानी' : आविर्भाव के कारण—'नयी कहानी' : विविध समसामयिक परिस्थितियाँ—'नयी कहानी' : प्रकृति-परिचय ।
५. तृतीय अध्याय ५७

'नयी कहानी' : विचारगत प्रयोग—विचारगत प्रयोग की अस्तित्व-वादी पृष्ठभूमि—क्षमता-बोध का विचारगत प्रयोग—पुरा मूल्यों के अस्वीकार का विचारगत प्रयोग—संशय का विचारगत प्रयोग—मृत्युबोध का विचारगत प्रयोग ।
६. चतुर्थ अध्याय ६१

'नयी कहानी' : विषयगत प्रयोग—भोगे गये, आन्तर मयार्थ के चित्रण का विषयगत प्रयोग—मोहभंगवश नर-नारी के नये सम्बन्ध-निरूपण का प्रयोग—विभिन्न सम्बन्धों में अजनबीपन के चित्रण का प्रयोग—पात्रों के अवसगत होने का प्रयोग—शामानिक अनुभव के आलोक में प्रेम के यथार्थ चित्रण का प्रयोग—पीढ़ियों के सघर्ष-चित्रण का प्रयोग—पात्रों में विचारों के प्रतीकन का प्रयोग—सार्वभौमिक रुढ़ियों पर आक्रमण का प्रयोग—व्यंग्य और आक्रोश-चित्रण का प्रयोग—उपेक्षित जन-मनूह के सहानुभूतिशील चित्रण का प्रयोग—विमर्श संसार के चित्रण का प्रयोग ।

७. पंचम अध्याय

११०

‘नयी कहानी’ : शिल्पगत प्रयोग—शिल्पगत प्रयोग स्वरूप और प्रकार—आंशिक शिल्प का प्रयोग—विविध स्तरों वाले मूढम गाये-
तिक शिल्प का प्रयोग—प्रतीकात्मक शिल्प का प्रयोग—विस्मयात्मक
शिल्प का प्रयोग—दुहरे कथा-शिल्प का साम्य-वैषम्यभूषक प्रयोग—
समाप्ति में आरम्भण शिल्प का प्रयोग—कथानक-ह्रास और कथा-
गूँज के विस्तृत शिल्प का प्रयोग—परमोत्तरों पर बोध-गूँजारमक
स्पष्टीकरण का शिल्प-प्रयोग—विचारोत्तेजक प्रस्तापीय शिल्प का
प्रयोग—स्वरबन्धना के शिल्प-प्रयोग—व्यक्तिरूप के द्विधा प्रस्तुती-
करण का शिल्प-प्रयोग—एक कथा के अन्तर्गत कई कथाओं के नियो-
जन का शिल्प-प्रयोग—आवर्णक शिल्प का प्रयोग—गाथा शिल्प का
प्रयोग—समीकरण-शिल्प का प्रयोग—सांनिधिक शिल्प का प्रयोग ।

८. छठ अध्याय

११८

‘नयी कहानी’ : भाषागत प्रयोग—‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग
की पृष्ठभूमि—ध्वनिगत प्रयोग—भाषावैज्ञानिक अध्ययन—स्वरागम,
स्वरसोप, स्वर-विपर्यय और स्वर-विकृति के प्रयोग, तारता, तीव्रता
और भेदकता के प्रयोग—साहित्यिक अध्ययन—विभिन्न ध्वनियों के
सटीक और सायंक प्रयोग—अकारण अनुनामिता के प्रयोग—शब्द-
गत प्रयोग—भाषावैज्ञानिक दृष्टि—बटवी शब्दों के प्रयोग—ओम्
शब्दों के शब्द-प्रयोग—अंगरेजी शब्दों, विहृत अंगरेजी शब्दों, हिन्दी-
तर भारतीय भाषाओं के शब्दों, विहृत हिन्दी शब्दों तथा आंशिक
शब्दों के प्रयोग—व्याकरणिक दृष्टि—प्रधान शब्दभेदों के प्रयोग—
साहायक शब्दभेदों के प्रयोग—विस्मयादिबोधक शब्दभेदों के प्रयोग—
साहित्यिक दृष्टि—भूत-अभूत शब्दों के प्रयोग—विशिष्ट वृत्तिगत
शब्दों के प्रयोग—सम्बोधी शब्दों के प्रयोग—अपशब्दों के प्रयोग—
अभिज्ञान शब्दों के प्रयोग—सैलकीय-गान्धीय शब्दों के प्रयोग—
पदगत प्रयोग—विभक्ति पर आधारित पद-प्रयोग—सामासिक पद-
प्रयोग—सन्धिगत पद-प्रयोग—संयोजक-विहीन युग्म शब्दों के
प्रयोग—वाक्यगत प्रयोग—अंगरेजी विन्यास में प्रभावित प्रयोग—
गद्यराग के प्रयोग—लोकोक्ति के प्रयोग—मुहावरों के प्रयोग—
शूक्ति-प्रयोग—सहित वाक्यों के प्रयोग—कोष्ठकों के प्रयोग—मिथ-
कीय वाक्यों के प्रयोग—त्रिया के पूर्ववर्ती तथा कारक आदि के पर-

वर्ती प्रयोग—अंगरेजी वाक्यों के प्रयोग—बंगला वाक्यों के प्रयोग—
 मराठी वाक्यों के प्रयोग—पंजाबी वाक्यों के प्रयोग—गैबई बोली
 के वाक्यों के प्रयोग—बच्चों के तोतले वाक्यों के प्रयोग—औरतों के
 बीच बोले जाने वाले विशिष्ट वाक्यों के प्रयोग—विशिष्ट कथन-
 भंगी से बोले गये वाक्यों के प्रयोग—लोकगोत को निक्षिप्त पक्षियों
 के प्रयोग—कलागीतों को निक्षिप्त पक्षियों के प्रयोग—सधुवाक्यों के
 प्रयोग—विस्तृत वाक्यों के प्रयोग—त्रियापूर्ण वाक्यों के प्रयोग—
 क्रियाहीन वाक्यों के प्रयोग—विशेषणयुक्त वाक्यों के प्रयोग—विशेषण-
 वियुक्त वाक्यों के प्रयोग—विभिन्न वाक्यों वाले वाक्यों के प्रयोग—
 सर्वनाम के लिए व्यक्तिवाचक संज्ञा वाले वाक्यों के प्रयोग—वृत्ति-गति
 के प्रयोग—विन्दुक के प्रयोग—एकोद्वरणी के प्रयोग—विरामाकन के
 स्वच्छन्द प्रयोग—शैलीगत प्रयोग—शैली की निर्वचनात्मक पृष्ठभूमि-
 कहानी और शैली—'नयी कहानी' के शैलीगत प्रयोग—विलीन शैली
 के प्रयोग—अर्थगत प्रयोग—शब्दावृत्ति के अर्थ-प्रयोग—अर्थ का
 पक्षित प्रयोग—एक शब्द की एकाधिक अर्थ-विच्छित्तियों के प्रयोग—
 अर्थ की उपयुक्तता के प्रयोग—एक ही शब्द की आवृत्ति से भिन्न अर्थों
 के प्रयोग—कहानी की समग्रता में सार्थकता के साकेतिक प्रयोग—
 परिवेश-विग्रह से सिद्ध अर्थ-प्रयोग—प्रतीक के माध्यम अर्थ-प्रयोग—
 गीति-पक्षियों के माध्यम अर्थ के प्रयोग—मंश्लेप के माध्यम अर्थ
 के प्रयोग ।

६. समापिका	३१२
१०. सन्दर्भिका	३१६
११. रेखाचित्र	१६२-१६३
१२. छायाचित्र	१६५
१३. विवरणिका	—

अध्याय १

‘प्रयोग’ : शास्त्रीय विवेचन

‘प्रयोग’ शब्द के विविध अर्थ

‘प्रयोग’ शब्द ‘प्र’ उपसर्ग-पूर्वक ‘युज्’ धातु और ‘घञ्’ प्रत्यय से निष्पन्न है।^१ यह एक श्लिष्ट या अनेकार्थक शब्द है। संस्कृत के ‘शब्दकल्पद्रुम’^२ में इसके पाँच अर्थ, ‘वाचस्पत्यम्’^३ में छह अर्थ, ‘ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’^४ में दशमी अर्थ, ‘द प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’^५ में तेईस अर्थ, हिन्दी के प्रथम प्रामाणिक कोश ‘हिन्दी शब्द-सागर’^६ में बारह अर्थ तथा नवीनतम प्रामाणिक ‘मानक हिन्दी-कोश’^७ में तेईस अर्थ प्राप्त होते हैं।

१. प्र + युज् + भावकर्मार्थी यथायर्थ घञ्—स्यार राजा राधाकान्त देव बहादुर विरचित ‘शब्दकल्पद्रुमः’ (१९६१), तृतीय भाग, पृष्ठ २८६।
२. स्यार राजा राधाकान्त देव बहादुर : ‘शब्दकल्पद्रुमः’ (१९६१), तृतीय भाग, पृष्ठ २८६।
३. श्री तारानाथ झा तर्कवाचस्पति भट्टाचार्य : ‘वाचस्पत्यम् बृहत् संस्कृत-भिधानम्’, पृष्ठो भाग : (१९६२ ई०), पृष्ठ ४४८५।
४. सर मोनियर मोनियर विलियम्स : ‘ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’, प्रथम संस्करण (१८९९ ई०), पृष्ठ ६८८।
५. पी० के० गोडे और सी० जी० कारखे : प्रिंसिपल वामन शिवराम आर्टेज ‘द प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’ (परिर्वर्द्धित संस्करण, १९५७ ई०) खण्ड २ (ख से म), पृष्ठ ११०५।
६. बाबू श्यामसुन्दर दास (प्रधान सम्पादक) : ‘हिन्दी शब्द-सागर अर्थात् हिन्दी-भाषा का एक बृहत् कोश’ (१९२२ ई०); चौथा खण्ड (नंदक लाल कलाम्लर्पचक तक) पृष्ठ २२४५।
७. रामचन्द्र वर्मा : ‘मानक हिन्दी-कोश’ (प्रथम संस्करण, भाग-३), पृष्ठ ६३२।

‘प्रयोग’ शब्द के ये विभिन्न अर्थ विश्लेषणात्मक दृष्टि से चौबीस विविध कोटियो और छायाओ के अन्तर्गत देखे जा सकते हैं ।

‘प्रयोग’ भाववाचक संज्ञा है, किन्तु आर्थर एथोनी मॅकडोनेल ने इसके व्यक्तिवाचक सज्ञा होने का भी उल्लेख किया है । इस रूप में ‘प्रयोग’ एक ऋषि की अभिरूपा है—‘नेम ऑफ एन एनसिएट ऋषि’^१ ।

‘प्रयोग’ का व्युत्पत्त्यर्थ परस्पर जोड़ना, सम्बन्ध या लगाव स्थापित करता है । ‘प्र’ उपसर्ग का अर्थ ‘प्रकृष्टता-पूर्वक’ और ‘योग’ का अर्थ ‘जोड़ना’ है । संस्कृत में वराहमिहिर ने इस अर्थ में ‘प्रयोग’ का व्यवहार किया है । परस्पर जोड़ने के अतिरिक्त ‘प्रयोग’ का अर्थ शब्दों के सन्दर्भ में अतिरिक्त योग अथवा परिवर्द्धन भी है ।^२ यह अर्थ छाया अँगरेजी के ‘ऐडिंग’ के सन्निकट है ।

‘प्रयोग’ का लोक-प्रचलित सामान्य अर्थ इस्तेमाल या व्यवहार है । यहाँ ‘प्रयोग’ किसी स्थूल या सूक्ष्म और अमूर्त वस्तु को आवश्यकता और अभ्यासवश काम में लाने का बोधक है । जैसे—

(क) अब परिवार-नियोजन की सामग्री का बहुत प्रयोग होने लगा है ।

(ख) सीमा-प्रदेश पर हुए आक्रमणों के बाद भारत भी बल का प्रयोग करने लगा है ।

‘प्रयोग’ की यह लोक-प्रचलित अर्थवत्ता अँगरेजी ‘यूसेज’ के सामान्य अर्थ—‘मैनर ऑव यूजिंग ऑर बीइङ्ग यूस्ड’^३ के समकक्ष है ।

‘प्रयोग’ अपने वैज्ञानिक अर्थ में सिद्धान्त का प्रतिकूलार्थ, प्रतिरोध है—‘तदत्र भवानिमं मा च शास्त्रे प्रयोगे च विमृशतु’ ।^४ इसके क्रियापरक अर्थ चार विभिन्न छायाओ वाले हैं । प्रथमतः ‘प्रयोग’ का अर्थ व्यवस्थित, क्रमिक और ठीक ढंग से काम करने की विधि या क्रिया है ।^५ यथा—वह नीले लिटमस को

१ आर्थर एथोनी मॅकडोनेल : ‘ए प्रैक्टिकल संस्कृत डिक्शनरी’ (ऑक्सफोर्ड यूनिवर्सिटी प्रेस, लंडन, १९६५ ई०), पृष्ठ १८० ।

२ सर मोनिमर मोनियर विलियम्स : ‘ए संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी’, पृष्ठ ६८८ ।

३ ‘ब ऑक्सफोर्ड इंग्लिश डिक्शनरी’ (क्लारेन्डान प्रेस), वाल्यूम-११ (टी से यू), पृष्ठ ४६६-४६७ ।

४ कालिदास, ‘मातृविकाम्निमित्र’, १ ।

५ ‘ब प्रोसेस ऑव प्रैक्टिस ऑव कण्डिक्टेड सव ऑपरेशन्स, एक्सपेरिमेंटेशन’—

साल करने का प्रयोग कर रहा है। द्वितीयतः ‘प्रयोग’ का अर्थ कोई नयी बात ढूँढ़ निकालने के लिए की जाने वाली परीक्षात्मक क्रिया है।^१ यथा—प्राध्यापक दिन-रात अपनी प्रयोगशाला में प्रयोग करता रहता है। तृतीयतः ‘प्रयोग’ का अर्थ किसी तथ्य या काम को सिद्ध-प्रमाणित करने की क्रिया है।^२ यथा—छात्र पुस्तकीय सिद्धान्तों पर प्रयोग करते हैं। चतुर्थतः ‘प्रयोग’ का अर्थ किसी काम या बात की सफलता-विफलता को जानने के लिए संशय-भाव से की जाने वाली क्रिया है।^३ यथा—मंगल-ग्रह में पहुँचने के लिए वैज्ञानिक प्रयोग कर रहे हैं।

‘प्रयोग’ का राजनीति-परक अर्थ साम, दाम, दंड और भेद नीतियों का व्यवहार है। प्राचीन भारतीय राजनीति में इस अर्थ में भी ‘प्रयोग’ का चलन रहा है। माघ ने ‘शिशुपालवध’ में रस-भावादि से गम्भीर काव्य-जैसे दुष्प्र-वेश्य राज्य में सामादि उपाय की कल्पना करते हुए कविवत् पुरुषार्थ-विचार करने वाले राजाओं का वर्णन किया है। वहाँ साम आदि के लिए ‘प्रयोग’ शब्द का व्यवहार द्रष्टव्य है।^४

‘प्रयोग’ का पाँचवाँ अर्थ-बोध तांत्रिक है। इस अर्थ में ‘प्रयोग’ तांत्रिक उपचार के बारह साधनों के व्यवहार को कहते हैं। ये साधन क्रमशः मारण, मोहन, उच्चाटन, कीलन, विद्वेषण, काम-नाशन, स्तम्भन, वशीकरण, आक-पण, बंदि-मोचन, काम-पूरण और वाक्-प्रसारण हैं।^५

‘प्रयोग’ का आयुर्वेदिक अर्थ भी है, जो रोगी के उपचार से सम्बद्ध है।

ब ऑक्सफोर्ड इंगलिश डिक्शनरी, वाल्यूम-३ (डी से ई), ई वर्ण का पृष्ठ ४३१।

१. ‘ऐन ऐक्शन ऑर ऑपरेशन अण्डरटेकन इन ऑर्डर टु डिस्कवर समयिंग अननोन’—वही।

२. ‘ब ऐक्शन ऑव ट्राइंग एनी थिंग ऑर पुटिंग इट टु प्रूफ..’—वही।

३. ‘अ टेनटेटिव प्रोसिड्युर, अ मेथड, सिस्टम ऑव थिंग्स ऑर कोर्स ऑव ऐक्शन, एक्स्पेटेड इन अनसर्टेन्टी ह्वेदर इट विल आन्सर ब परपस्—वही।

४. ‘संलग्नमित विबुद्धाः कल्पयन्तः प्रयोगा—

नुदधिमहति राज्ये काव्यवद्वुविगाहे ॥’—माघ : ‘शिशुपालवध’, ११।६।

५. बाबू श्यामसुन्दरदास : (प्र० सं०) ‘हिन्दी शब्द-सागर अर्थात् हिन्दी भाषा का एक बहुल कोश’ (१९२२ ई०); चौथा खण्ड, पृष्ठ २२४५।

यहाँ ‘प्रयोग’ ऐसे उपचार को कहते हैं, जो रोगी की शारीरिक स्थिति और देश-काल को देखते हुए किया जाय।^१

‘प्रयोग’ की सांस्कृतिक अर्थवत्ता वैदिक युग में यज्ञादि कर्मों के अनुष्ठान का बोध कराने वाली है।^२ ऋग्वेद में यह शब्द एक बार प्रयुक्त हुआ है। वहाँ ‘प्रयोग’ को हेरमन ग्रासमैन ने विशेषतः (प्रयः + ग) ‘त्सुम माते कामेट’ (भोजनायं जाना) अर्थ में व्यवहृत माना है।^३ पर फ्रेडरिक गेल्डनर ने ‘डेर ऋग्वेद’ में जर्मन विद्वान रोय और ग्रासमैन के इस अर्थ को महत्त्व नहीं देते हुए ‘सायण भाष्य’ के सज्ञामूलक अर्थ को ही स्वीकार किया है।^४ ‘ऋग्वेद संहिता’ में इसे ‘अग्नि...स्निग्धमिव प्रयोगं प्रयोक्तव्य’^५ कहा गया है।

‘प्रयोग’ की व्यावसायिक अर्थवत्ता प्राचीन भारतीय लोक-व्यवहार-परक है। इस सन्दर्भ में ‘प्रयोग’ का अर्थ आय-वृद्धि के लिए लोगों को व्याज पर ऋण देने का व्यवसाय है—‘प्रतिबन्धः प्रयोगो व्यवहारोऽवस्तारः’^६ कोशद्वयः तथा ‘कोश-द्रव्याणां वृद्धिप्रयोग’^७ ‘प्रयोग’ का इस अर्थ में व्यवहार ‘मनुस्मृति’ में भी हुआ है।^८

‘प्रयोग’ का तर्कशास्त्रीय अर्थ परार्थानुमान-विषयक है।^९ परार्थानुमान के अवयव न्यायानुसार पाँच हैं, जो क्रमशः प्रतिज्ञा, हेतु, उदाहरण, उपनय और निगमन हैं—‘प्रतिज्ञाहेतुदाहरणोपनयनिगमनान्वयवदाः’।^{१०} इनमें चौथे अवयव

१. द्रष्टव्य : ‘इंडियन डिक्शनरी’ (सर मोनियर मोनियर विलियम्स), ४०२। १।

२. ऋग्वेद : १०।७।५

३. हेरमन ग्रासमैन : ‘डेरतेर बुख त्सुम ऋग्वेद’ (ओटोहारा सोबित्स, विस घाइन), पृष्ठ ८८०।

४. द्रष्टव्य : फ्रेडरिक गेल्डनर : ‘डेर ऋग्वेद’ (जर्मन अनुवाद)।

५. ‘ऋग्वेद संहिता’ (सं० एन० एल० सोनटवक तथा जी० जी० काशिकर, १९४६), पृष्ठ २८६।

६. ‘कौटिल्य अर्थशास्त्र’ : २।७।२६

७. सप्तवित्तागमाद्यम्प्यादापोलायः क्रयोजयः।

प्रयोगः कर्मयोगश्च सत्प्रतिग्रह एव च ॥—‘मनुस्मृतिः’ १०।११५

८. द्रष्टव्य : ‘न्यायदर्शन’, १, १, ३२।

९. ‘न्यायसूत्र’ : १, १, ३२ तथा ‘भारतीय दर्शन’ (डॉ० राधाकृष्णन), भाग २, पृष्ठ ७४ पर उद्धृत।

‘उपनय’ को ‘प्रयोग’ कहते हैं ।

‘प्रयोग’ के शैल्यिक अर्थ आकार, प्रकल्पना, नवशा और ढाँचा हैं । ‘माल-विकाम्निमित्र’ और ‘राजतरंगिणी’ में इस अर्थ में ‘प्रयोग’ शब्द का व्यवहार हुआ है ।^१

‘प्रयोग’ का यांत्रिक अर्थ वह उपकरण-विशेष है, जिससे कोई काम होता है । भारवि के ‘किराताजुनीयम्’ में ‘प्रयोग’ शब्द इस अर्थ में प्रयुक्त है ।^२

‘प्रयोग’ के धर्मपरक अर्थ धार्मिक ग्रन्थ, शास्त्र, पवित्र ग्रन्थ तथा पाठ सम्बन्धी मूत्र-विशेष हैं ।^३ इस अर्थ में ‘प्रयोग’ का व्यवहार ‘शिक्षा’ में हुआ है ।^४ ‘मनुस्मृति’ की पंक्ति—‘घोदको हि प्रयोग वचनाद् बलवत्तरः’ में भी ‘प्रयोग’ की यही अर्थवत्ता है ।^५

‘प्रयोग’ के भाषिक अर्थ उच्चारण, पाठ, भाषण, वाचन और अभिव्यक्तीकरण हैं । महर्षि पतंजलि ने ‘प्रयोग’ का भाषिक अर्थ में व्यवहार किया है—‘लोकतोऽयं प्रयुक्ते शब्दप्रयोगे शास्त्रेण धर्मनियमः’ ।^६ ‘महान् शब्दस्य प्रयोग-विषयः’ ।^७ ‘...शास्त्रपूर्वके प्रयोगेऽभ्युदयस्तत्तुस्य वेदशब्देन’ ।^८ ‘ऋग्वेद भाष्य भूमिका’ में भी ‘प्रयोग’—भाषिक अर्थ में व्यवहृत है—(क) ‘...इत्यत्र गौण प्रयोगाद् अविरोधस्तद्वत्’ ।^९ (ख) ‘...विवक्षितार्थत्वाद् अर्थ प्रत्यायनार्थ प्रयोगकाले मन्त्रोच्चारणम्’ ।^{१०} (ग) ‘...मातरः इति बहुवचनान्तरत्वेन वा प्रयोगः शब्दबुद्धिः’ ।^{११}

१. द्रष्टव्य : ‘कासिदास प्रन्वावली’ तथा बरहस्पति कृत ‘राजतरंगिणी (सर मोनियर मोनियर बिलियम्स : ‘ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’, पृष्ठ ६८८ के आधार पर) ।

२. ‘नयप्रयोगाविव गी जिगीषोः ।’—भारवि : किराताजुनीयम् : १७।३८ ।

३. आर्थर एंथोनी मैकडोनल : ‘ए प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’ (१९५८ में पुनः प्रकाशित), पृष्ठ १८० ।

४. द्रष्टव्य : पालिनीय शिक्षा ।

५. ‘मनुस्मृति’ पर सायणभाष्यः ५।१।८ ।

६. ‘पातंजल महाभाष्य’ = पस्पशाह्निके, वृ० खण्ड-१ ।

७. वही, ४ मायकोपपत्ति वार्तिकम् ३ ।

८. वही, ६ ध्वनिः शब्दपक्षे सिद्धान्त वार्तिकम् ४ ।

९. सायणाचार्य विरचित ‘ऋग्वेदभाष्यभूमिका’ : जं० १।२।४७ ।

१०. वही, जं० १।२।५१ ।

११. वही, जं० १।२।५२ ।

यहाँ ‘प्रयोग’ ऐसे उपचार को कहते हैं, जो रोगी की शारीरिक स्थिति और देश-काल को देखते हुए किया जाय ।^१

‘प्रयोग’ की सांस्कृतिक अर्थवत्ता वैदिक युग में यज्ञादि कर्मों के अनुष्ठान का बोध कराने वाली है ।^२ ऋग्वेद में यह शब्द एक बार प्रयुक्त हुआ है । वहाँ ‘प्रयोग’ को हेरमन ग्रासमैन ने विशेषतः (प्रयः+ग) ‘त्सुम माले कामेंट’ (भोजनार्थ जाना) अर्थ में व्यवहृत माना है ।^३ पर फ्रेडरिक गेल्डनर ने ‘देर ऋग्वेद’ में जर्मन विद्वान रोय और ग्रासमैन के इस अर्थ की महत्त्व नहीं देते हुए ‘सायण भाष्य’ के सज्ञाप्रसक्त अर्थ को ही स्वीकार किया है ।^४ ‘ऋग्वेद संहिता’ में इसे ‘अग्नि’ स्निग्धमिव प्रयोग प्रयोक्तव्यं^५ कहा गया है ।

‘प्रयोग’ की व्यावसायिक अर्थवत्ता प्राचीन भारतीय लोक-व्यवहार-परक है । इस सन्दर्भ में ‘प्रयोग’ का अर्थ आय-वृद्धि के लिए लोगों को व्याज पर ऋण देने का व्यवसाय है—‘प्रतिबन्धः प्रयोगो व्यवहारोऽवस्तारः’ ‘कोशक्षय’ तथा ‘कोश-द्रव्याणां वृद्धिप्रयोगः’^६ ‘प्रयोग’ का इस अर्थ में व्यवहार ‘मनुस्मृति’ में भी हुआ है ।^७

‘प्रयोग’ का तर्कशास्त्रीय अर्थ परार्थानुमान-विषयक है ।^८ परार्थानुमान के अवयव न्यायानुसार पाँच हैं, जो क्रमशः प्रतिज्ञा, हेतु, उदाहरण, उपनय और निगमन है—‘प्रतिज्ञाहेतुदाहरणोपनयनिगमनान्यवयवाः’ ।^९ इनमें चौथे अवयव

१. इष्टस्थ : ‘इंडियन विज्ञान’ (सर मोनियर मोनियर विलियम्स), ४०२ । १ ।

२. ऋग्वेद : १०।७।५

३. हेरमन ग्रासमैन : ‘देरतेर बुख त्सुम ऋग्वेद’ (ओटोहारा सोविस्त, विस वाइन), पृष्ठ ८८० ।

४. इष्टस्थ : फ्रेडरिक गेल्डनर : ‘देर ऋग्वेद’ (जर्मन अनुवाद) ।

५. ‘ऋग्वेद संहिता’ (सं० एन० एल० सोनटक्क तथा जी० जी० काशिकर, १९४६), पृष्ठ २८६ ।

६. ‘कौटिल्य अर्थशास्त्र’ : २।७।२६

७. सप्तविंशतमायम्भ्यादायोत्तमः क्रयोजयः ।

प्रयोगः कर्मयोगश्च सत्प्रतिग्रह एव च ॥—‘मनुस्मृतिः’ १०।११५

८. इष्टस्थ : ‘न्यायदर्शन’, १, १, ३२ ।

९. ‘न्यायसूत्र’ : १, १, ३२ तथा ‘भारतीय दर्शन’ (डॉ० राधाकृष्णन), भाग २, पृष्ठ ७४ पर उद्धृत ।

‘उपनय’ को ‘प्रयोग’ कहते हैं ।

‘प्रयोग’ के रैलपिक अर्थ आकार, प्रकल्पना, नक्शा और ढाँचा हैं । ‘माल-विकाग्निमित्र’ और ‘राजतरंगिणी’ में इस अर्थ में ‘प्रयोग’ शब्द का व्यवहार हुआ है ।^१

‘प्रयोग’ का यात्रिक अर्थ वह उपकरण-विशेष है, जिससे कोई काम होता है । भारवि के ‘किरातार्जुनीयम्’ में ‘प्रयोग’ शब्द इस अर्थ में प्रयुक्त है ।^२

‘प्रयोग’ के धर्मपरक अर्थ धार्मिक ग्रन्थ, शास्त्र, पवित्र ग्रन्थ तथा पाठ सम्बन्धी सूत्र-विशेष हैं ।^३ इस अर्थ में ‘प्रयोग’ का व्यवहार ‘शिक्षा’ में हुआ है ।^४ ‘मनुस्मृति’ की पक्ति—‘चोदको हि प्रयोग वचनाद् बलवत्तरः’ में भी ‘प्रयोग’ की यही अर्थवत्ता है ।^५

‘प्रयोग’ के भाषिक अर्थ उच्चारण, पाठ, भाषण, वाचन और अभिव्यक्तीकरण हैं । महर्षि पतंजलि ने ‘प्रयोग’ का भाषिक अर्थ में व्यवहार किया है—‘लोकतोऽयं प्रयुक्ते शब्दप्रयोगे शास्त्रेण धर्मनियमः’ ।^६ ‘महान् शब्दस्य प्रयोग-विषयः’ ।^७ ‘...शास्त्रपूर्वके प्रयोगेऽभ्युदयस्तत्तुल्यं वेदशब्देन’ ।^८ ‘ऋग्वेद भाष्य भूमिका’ में भी ‘प्रयोग’—भाषिक अर्थ में व्यवहृत है—(क) ‘...इत्यत्र गौण प्रयोगाद् अविरोधस्तद्वत्’ ।^९ (ख) ‘...विवक्षितार्थत्वाद् अर्थं प्रत्यायनार्थं प्रयोगकाले मन्त्रोच्चारणम्’ ।^{१०} (ग) ‘...भातरः इति बहुवचनास्तत्वेन वा प्रयोगः शब्दवृद्धिः’ ।^{११}

१. द्रष्टव्य : ‘कालिदास ग्रन्थावली’ तथा बहुरूप कृत ‘राजतरंगिणी (सर मोनियर मोनियर विलियम्स : ‘ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’, पृष्ठ ६८८ के आधार पर) ।

२. ‘नयप्रयोगाच्चि वा जिगीषोः ।’—भारवि : किरातार्जुनीयम् : १७।३८ ।

३. आर्थर एंथोनी मैकडोनल : ‘ए प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’ (१९५८ में पुनः प्रकाशित), पृष्ठ १८० ।

४. द्रष्टव्य : पाणिनीय शिक्षा ।

५. ‘मनुस्मृति’ पर सायणभाष्यः ५।१।८ ।

६. ‘पातंजल महाभाष्य’ : पस्पशाह्निके, वृ० खण्ड-१ ।

७. वही, ४ व्यापकोपपत्ति वार्तिकम् ३ ।

८. वही, २ ध्वनिः शब्दपक्षे सिद्धान्त वार्तिकम् ४ ।

९. सायणाचार्य विरचित ‘ऋग्वेदभाष्यभूमिका’ : खं० १।२।४७ ।

१०. वही, खं० १।२।५१ ।

११. वही, खं० १।२।५२ ।

‘प्रयोग’ की सामरिक अर्थवत्ता आयुष-प्रक्षेप की है। महर्षि व्यास के आपं ग्रन्थ ‘महाभारत’ से कालिदास के लौकिक काव्य ‘रघुवंशम्’ तक में अस्त्र फेंकने के अर्थ में इसका उल्लेख है। ‘रघुवंशम्’ की ‘प्रयोगसंहार विभक्तमंत्रम्’ पंक्ति स्मरणीय है।^१

‘प्रयोग’ का रगमंचीय अर्थ रूपवादि का अभिनय, नृत्य, बाजीगरी, जादू, ह्नुद्रजाल आदि का प्रदर्शन है। ‘मालविकाग्निमित्र’ की ‘देवप्रयोग प्रधान हि नाट्यशास्त्रम्’^२ ‘रत्नावली’ की ‘नाटिका न प्रयोगतो दृष्टा’^३ तथा ‘शाकुन्तलम्’ की—‘आपरितोषाद्विदुषा न साधुमन्ये प्रयोग विज्ञानम्’ पक्तियों से अभिनयपरक अर्थ स्पष्ट होते हैं। ‘रघुवंश’ में भी—‘सा प्रयोगनिपुणः प्रयो-क्तुभिः’।

‘सञ्जघर्षं सः मित्रसन्निधौ’ का उल्लेख हुआ है। ‘प्रयोग’ का एतदर्थ-मूलक व्यवहार अन्यान्य नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थों में भी द्रष्टव्य है।

‘प्रयोग’ का व्याकरणिक अर्थ सिद्ध हो चुका रूप है, जो सूत्र के नियम का उदाहरण होता है। यहाँ सिद्ध-रूप को ‘प्रयोग’ और साध्य-रूप को ‘प्रक्रिया’ कहते हैं।^४ ‘प्रयोग’ की दूसरी व्याकरणिक अर्थवत्ता कर्तरि-प्रयोग, कर्मणि-प्रयोग और भावे-प्रयोग की है।^५

‘प्रयोग’ का मागलिक अर्थ अपित वस्तु, भेंट और उपहार है। ‘हरिवंश पुराण’ में ‘प्रयोग’ का व्यवहार इस अर्थ में हुआ है।^६

१. कालिदासः ‘रघुवंशम्’ ५।५७ २. कालिदासः ‘मालविकाग्निमित्र’ १।

३. श्री हर्षः ‘रत्नावली’ १।

४. कालिदासः ‘अभिज्ञान शाकुन्तलम्’ १।२।

५. कालिदासः ‘रघुवंशम्’ १६।३६।

६. ‘ह्रस्वस्वावरणस्य प्रयोगे (परिनिष्ठित सिद्धरूपे) संवृतं। प्रक्रियादिशायां (सापिकायस्थायां) तु विवृतमेव’।—‘सिद्धान्तकीमुनी’ (भट्टोजिदीक्षित) सूत्र १।१।६ की व्याख्या।—डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी साहित्य में काव्यरूपों में प्रयोग’ (प्र० सं०) : पृष्ठ ६ पर भी उद्धृत।

७. ‘इंडियन ग्रामेटियन्स हैव एनुमेरेटेड थी वर्थल कांसट्रक्शन्स ऑर प्रयोगाज, नेमसो सबजंक्टिव (कर्तरि-प्रयोग), ऑब्जेक्टिव (कर्मणि-प्रयोग) एंड इम्प-संतल (भावे-प्रयोग)’ डॉ० हरदेव बाहुरी : ‘हिन्दी सेमेन्टिक्स’ पृष्ठ ३६५।

८. द्रष्टव्य : ‘हरिवंश पुराण’ (सर मोनियर मोनियर वलियम्स : ‘ए संस्कृत इंगलिश डिक्शनरी’, पृष्ठ ६८८ के आधार पर)।

‘प्रयोग’ का काल-परक अर्थ आरम्भण या शुल्कात है—‘प्रत्युत्क्रमः प्रयोगार्थः प्रथमः स्यादुपक्रमः’^१

‘प्रयोग’ के निदान-परक अर्थ तरकीब, युक्ति और उपाय हैं। विल्सन ने इसका इस अर्थ में व्यवहार किया।^२

‘प्रयोग’ का पद्धति-परक अर्थ सामान्य रीति, एक लागू करने योग्य रीति है। बोपदेव ने ‘प्रयोग’ का व्यवहार पद्धति-परक अर्थ में किया है।^३

‘प्रयोग’ का व्याप्ति-परक अर्थ ‘उदाहरण’ है। ‘पंचदशी’^४ में ‘प्रयोग’ उदाहरण के अर्थ में व्यवहृत है। डॉ० शंकरदेव अवतरे ने भी ‘प्रयोग’ के इस अर्थ का उल्लेख किया है।^५

‘प्रयोग’ के कोशगत अर्थ ‘परिणाम’ और ‘घोटक’ हैं।^६ कोशों के अतिरिक्त इन अर्थों में ‘प्रयोग’ के व्यवहार के प्रायः प्रमाण नहीं मिलते।

‘प्रयोग’ के साहित्यिक अर्थ ‘सम्प्रयोग’ (एक्सपेरिमेंट) और ‘प्रचलन’ (यूसेज) हैं। यद्यपि अंगरेजी में ‘सम्प्रयोग’ और ‘प्रचलन’ की अर्थवत्ता साहित्यिक सीमा के बाहर तक प्रसरित-विस्तृत है, तथापि ‘प्रयोग’ की तेईसवीं अर्थच्छाया के अन्तर्गत ‘सम्प्रयोग’ और ‘प्रचलन’ के साहित्यिक अर्थ ही

१. अमर सिंह : ‘अमरकोश’ (पं० श्री हरगोविन्द शास्त्री, सं० १९९४) पृष्ठ ४१७।

२. ब्रिष्ठव्य : सर मोनियर मोनियर विलियम्स : ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी, पृष्ठ ६८८।

३. वही, पृष्ठ ६८८ के आधार पर।

४. “स्वयमात्मेति धर्मास्तेन लोके तपोः सः।

प्रयोगो नास्त्यतः स्वत्वमात्मत्व धान्यवारकम् ॥”—‘पंचदशी’, ६।४३

५. ‘प्रयोग’ शब्द अपनी अर्थ-व्याप्ति में ‘उदाहरण’ शब्द का पर्याय है। संस्कृत वाङ्मय में इसका प्रयोग इसी अर्थ में हुआ है।

—डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ १।

६. (क) सर मोनियर मोनियर विलियम्स : ‘ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी’, पृष्ठ ६८८।

(ख) उमाशंकर जोशी : ‘हलायुष कोशः’ (शकाब्द १८६९ में प्रकाशित), पृष्ठ ४६३।

(ग) ‘मानक हिन्दी-कोश’ (भाग-३), पृष्ठ ६३२।

अभीष्ट हैं। ‘सम्प्रयोग’ का अर्थ व्यक्ति विशेष या व्यक्ति समूह द्वारा परम्परा से प्रायः परे नये भाव, नये विषय, नये चरित्र, नये मूल्य, नये शिल्प, नयी भाषा आदि का किया जाने वाला अभ्यास या व्यवहार है।^१ ‘सम्प्रयोग’ का क्षेत्र विचार, विषय और कला—तीनों ही हैं। स्थूलतः इसे वस्तु और शिल्प में विभक्त किया जा सकता है।^२ यथा—

१—‘नयी कहानी’ और ‘नयी कविता’—दोनों ही में नये मूल्यों के प्रयोग हुए हैं।

२—‘नयी कहानी’ में शिवप्रसाद सिंह ने चरित्रों के प्रयोग किये हैं।

३—‘नयी कहानी’ में विषय के प्रयोग कम नहीं हुए हैं।

४—कमलेश्वर की ‘राजा निरवसिया’ शिल्प का अनुठा प्रयोग है।

५—निर्मल वर्मा के भाषा-प्रयोग अभिनव, आकर्षक और संगीतात्मक हैं।

जागतिक दृष्टि से ‘सम्प्रयोग’ शब्द की अर्थवत्ता को व्यापक और संकीर्ण—दो कोटियों में विभक्त किया जा सकता है।^३ व्यापक अर्थ में वैसे सभी प्रयत्न, जो भाव, विचार, अनुभूति आदि को नवीनता, व्यापकता, गहनता और ताजगी से परिपूर्ण करते हैं या रूप-शिल्प को नवीन पद्धति से परिष्कृत, मार्जित करते हैं, ‘प्रयोग’ है। परन्तु संकीर्ण अर्थ में विपरीततः वे सारे प्रयत्न—जो रूप-शिल्प में उद्देश्यहीन, अनावश्यक अभिनवता उत्पन्न किया करते हैं

१. (क) ‘प्रयोग’ शब्द से प्रायः नये अभ्यास, नवीन प्रयास या नयी निर्माण-चेष्टा का अर्थ लिया जाता है।—नन्दकुलारे बाजपेयी : ‘आधुनिक साहित्य’, पृष्ठ ६६।

(ख) जब कभी गतिरोध की स्थिति उपस्थित हो जाती है, तो इस बात की आवश्यकता होती है कि साहित्य-स्रिता की दिशा में परिवर्तन किया जाय। इसके लिए गतिरोध उत्पन्न करने वाली रुढ़ियों का प्रतिघात कर नये प्रयोग करने की आवश्यकता होती है।

—डॉ० मयेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खण्ड) पृष्ठ ११६।

२. वस्तु और शिल्प—दोनों के क्षेत्र में प्रयोग फलप्रद होता है। यह इतनी सरल और सीधी बात है कि इससे इन्कार करना फोरा दुराग्रह है।—सच्चिदानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ : ‘हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य’, पृष्ठ १६६।

३. डॉ० शम्भुनाथ सिंह : ‘प्रयोगवाद और नयी कविता’, पृष्ठ १४।

‘प्रयोग’ हैं।^१ ‘प्रयोग’ का यह अर्थ, हिन्दी की प्रयोगवादी कविता के ‘प्रयोग’ के कारण रूढ़-सा हो गया है। पर ‘प्रचलन’ का क्षेत्र साहित्य का केवल अभिव्यञ्जना-पक्ष है। ‘प्रचलन’ या ‘चलन’ का अर्थ अभिव्यञ्जना की वह पद्धति है, जो साधारणतः जन-समूह अथवा निष्णात कला या लेखक द्वारा प्रचलित तथा जन-स्वीकृत होने के कारण कोश, व्याकरण आदि से असम्मत होकर भी प्रतिष्ठित हो जाती है।^२ यथा—‘रेणु’ की भाषा में प्रयोग (प्रचलन) का भर-पूर आग्रह है।

‘प्रयोग’ के उपरिचर्चित चौबीस अर्थों को प्रचलित और अप्रचलित दो भिन्न कोटियों में विभक्त किया जा सकता है। इनमें व्युत्पत्त्यर्थ, लोक-प्रचलित

१. (क) प्रयोगशीलता वस्तु की मही होती, उसके- अभिव्यञ्जन की होती है।

—रमेश चन्द्र मेहरा : ‘निराला का परवर्ती काव्य’, पृष्ठ १४३।

(ख) प्रयोगशीलता वास्तव में शिल्प और अभिव्यञ्जन की वस्तु है।

—वही, पृष्ठ १४५।

२. (क) ‘प्रयोग’ अभिव्यञ्जना की वह पद्धति या रूढ़ि है, जो सामान्यतः स्वीकृत होने के कारण प्रतिष्ठित हो गयी हो, ...।

—डॉ० मनेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खण्ड), पृष्ठ २६२।

(ख) ‘यूसेज’ इम्प्लायड अ मैनर अँव यूजिंग इस्पेशली अँव हेबिच्युअल और कस्टमरी प्रेविडस किएटिंग अ राइट और स्टे डर्ड।

—‘फाउलर्स माडर्न इंगलिश यूसेज’ (सेकिण्ड एडिशन) रिवाइव्ड बाइ सर अर्नेस्ट गोवर्स), पृष्ठ ६७०।

(ग) अ प्रेविडस, और मोड अँव एक्सप्रेसन, इस्टैब्लिश बाइ जेनरल एडॉप्शन...।—जोसफ टो० सिप्ले : ‘डिक्शनरी अँव वर्ल्ड लिटरेचर’ (द फिलासाफिकल साइबेरी, न्यूयार्क, १९४३), पृष्ठ ६०३।

(घ) इस्टैब्लिश और कस्टमरी यूज और इम्प्लायमेन्ट अँव सं.वेज, वर्ड्स, एक्सप्रेसन एटसेट्रा।—‘द ऑक्सफोर्ड डिक्शनरी’ (क्लेरेन्डन प्रेस), वाशिंग्टन-११, वी-यू, सेटर यू, पृष्ठ ४६७।

(ङ) द वर्ड ‘यूसेज’ रिसेट्स टु द कस्टमरी, इम्प्लायमेन्ट अँव अ वर्ड और फ्रेज ऐज इस्टैब्लिश बाइ मास्टर स्पीक्स ऐण्ड राइटर्स ऐण्ड ऐज रिकॉग्नाइज बाइ द मेशन। बट इट इज नॉट एसेन्शियल दंत अ यूसेज मस्ट कन्फर्म टु द प्रिंसिपल्स अँव ग्रामर ऐण्ड लॉजिक।

—डॉ० हरदेव बाहरी : ‘हिन्दी सेमेन्टिक्स’, पृष्ठ २५७।

अर्थ, वैज्ञानिक अर्थ और साहित्यिक अर्थ—ये चार प्रचलित अर्थ हैं। शेष तीस अर्थ अप्रचलित हैं, जिनका उल्लेख प्राचीन संस्कृत-साहित्य अथवा शब्द-कोशों में हुआ है। नित्य-प्रति के व्यवहार में ‘प्रयोग’ के अर्थ की उक्त चार दराजें ही खुलती हैं। शेष दराजों की चाबियों का तो जल्द पता तक नहीं चलता। प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध के सन्दर्भ में ‘प्रयोग’ के साहित्यिक अर्थ ही अभीष्ट हैं—विचार, विषय और कला के पूर्ण पक्ष-शिल्प के प्रयोगों में ‘सम्प्रयोग’ का अर्थ तथा भाषिक प्रयोगों में ‘सम्प्रयोग’ और ‘प्रचलन’ दोनों ही के अर्थ।

साहित्यिक ‘प्रयोग’ और ‘प्रयोग’ के प्रकार

‘प्रयोग’ अभिव्यक्ति का पृथक् सापेक्ष उद्रेक है।^१ यह मौलिक प्रतिभा-शील काव्यादर्श है।^२ ‘प्रयोग’ पूर्वग्रहों से अधिक अनुभूति और रचनात्मक अनुभवों में विश्वास करता है। यह साहित्यिक अभिव्यक्ति और विकास का मुख्य अंग है तथा नवीन क्रियाशीलता की सजग अभिव्यक्ति। यह परीक्षण एवं विभिन्न तथ्यों को अन्वेषित करने की विधि है।^३ विभिन्न देश-काल की सीमाओं में जिन प्रवृत्तियों की प्रेरणा से साहित्य में जाने-अनजाने रचनात्मक और आलोचनात्मक मोड़ आते हैं, वे ‘प्रयोग’ हैं और उन प्रयोगों का उसी दृष्टि से यथार्थ मूल्यांकन भी ‘प्रयोग’ है।^४ ‘प्रयोग’ साहित्य में पुनर्जागरण का संकेतक होता है।^५

‘प्रयोग’ तीन दृष्टियों से दो प्रकारों में विभक्त किया जा सकता है। एक दृष्टि से ‘प्रयोग’ की पहली कोटि मोक्षेश्वर ‘प्रयोग’ की होती है और दूसरी कोटि प्रयोग-मात्र के लिए ‘प्रयोग’ अथवा शौकिया ‘प्रयोग’ की। अर्थात् प्रथम-

१. डॉ० सत्येन्द्र : ‘परम्परा तथा प्रयोग का दर्शन’ शीर्षक लेख : डॉ० गोपाल दत्त सारस्वत कृत ‘आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा तथा प्रयोग’, पृष्ठ १।
२. लक्ष्मीकान्त वर्मा : ‘नयी कविता के प्रतिमान’, पृष्ठ १८५।
३. लक्ष्मीकान्त वर्मा : ‘प्रयोग’ : ‘हिन्दी साहित्य-कोश’ (प्रधान सम्पादक डॉ० धीरेन्द्र वर्मा), भाग-१, पृष्ठ ४८४।
४. डॉ० शंकरदेव अवतारे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्य-रूपों के प्रयोग’, पृष्ठ ११।
५. जे० आइडक : ‘ऐन असेसमेन्ट ऑव ट्वेन्टिएथ सेन्चुरी लिटरेचर’, पृष्ठ १३७।

कोटिक ‘प्रयोग’ साधन-रूप होता है और द्वितीय-कोटिक ‘प्रयोग’ साध्य-रूप। शौकिया ‘प्रयोग’ रचनाकार की शक्ति का दुर्ूपयोग है। ऐसा ‘प्रयोग’ उत्तर-दायित्वहीन होता है। इन निरुद्देश्य प्रयोगों के मूल में अनावश्यक नवीनता उत्पन्न करने के प्रयत्न होते हैं। ऐसे ही प्रयोगों की चर्चा करते हुए प्रसिद्ध प्रयोगधर्मा उपन्यासकार फिलिप टायनबी का कहना है कि “यूरोप के कुछ स्थानों में ऐसी पुस्तकें, जिनमें वाक्य सीधे नहीं बल्कि ऊपर से नीचे की ओर छपे हो या जिनकी विभिन्न रंगों में छपाई हुई हो, आज भी साहसपूर्ण तथा मनोरंजक प्रयोग के रूप में स्वीकार की जाती है।”^१ ऐसे प्रयोग प्रथमतः साहित्य के बाह्य रूप से ही सम्बन्ध रखते हैं, उसकी आत्मा से नहीं। द्वितीयतः, ये विद्रोह की ध्वंसात्मक प्रवृत्ति से परिचासित होते हैं, निर्माणात्मक से नहीं। आचार्य नंददुलारे वाजपेयी ने इन प्रयोगों को ध्यान में रखते हुए कभी लिखा था“अपने प्रति (अपनी अनुभूतियों के प्रति), काव्य के प्रति और समय और समाज के प्रति उत्तरदायित्व को भूलकर प्रयोग नहीं किये जा सकते। उन प्रयोगों का अर्थ होगा शून्य पर दीवाल खड़ी करना।”^२ हिन्दी कविता में ‘नकेनवाद’ ने ‘प्रयोग’ को साध्य मानकर मही भूल की थी। २६ फरवरी, १९६६ की ‘परम्परा और प्रयोग’ पर इलाहाबाद के एनी बेसेंट हॉल में आयोजित गोष्ठी में डॉ० जगदीश गुप्त ने इसकी ओर बहुत स्पष्ट संकेत किया था। उन्होंने कहा था कि “नकेन’ के प्रयोग को मैंने कभी महत्त्व नहीं दिया, क्योंकि वह प्रयोग को साध्य मानता है।”^३ इसी को ‘अज्ञेय’ ने भी कहा है कि “प्रयोग अपने-आप में इष्ट नहीं है। वह साधन है और दोहरा साधन है।”^४ डॉ० नगेन्द्र भी ‘प्रयोग’ को स्वतन्त्र महत्त्व देने अथवा उनको साध्य मान लेने की हलकी साहसिकता-मात्र कहते हैं।^५

इस प्रकार स्पष्ट है कि जो ‘प्रयोग’ साधन-रूप में किये जाते हैं, वे ही श्रेष्ठ हैं। इन दोनों प्रकारों को व्यापक प्रयोग और संकीर्ण प्रयोग भी कहते

१. द्रष्टव्य : फिलिप टायनबी : ‘एक्सपेरिमेंट ऐण्ड द फ्यूचर ऑफ द नॉवेल्स’ शीर्षक आर्टिकल : लंदन संगजिन’ (मई १९५६)।
२. नंददुलारे वाजपेयी : ‘प्रयोगवादी रचनाएँ’, ‘आधुनिक साहित्य’, पृष्ठ ६४।
३. ‘ज्ञानोदय’, मई १९६६, पृष्ठ १४०।
४. सच्चिदानंद वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ : ‘हिन्दी-साहित्य : एक आधुनिक परिदृश्य’, पृष्ठ १६६।
५. शिवदान सिंह चौहान : ‘काव्य-धारा’, ‘पुस्तक-सत्रिका’-१, पृष्ठ ५३।

है। व्यापक प्रयोग के पीछे काम करने वाला उद्देश्य महान् होता है। वह उत्तरदायित्व-निर्वाह की भावना और प्रक्रिया से प्रेरित होता है। 'प्रयोग' और प्रेक्षण के लिए होने वाला 'प्रयोग' सकीर्ण तो होता ही है, वह 'शब्द' का रूप भी ग्रहण कर लेता है।^१

दूसरी दृष्टि से 'प्रयोग' को स्वाभाविक प्रकार और विद्रोहात्मक प्रकार जैसे रूपों में देखा जा सकता है। स्वाभाविक प्रकारगत 'प्रयोग' पूर्व-उद्घाटित को ही नवीन रूपों में प्रस्तुत करता है। यहाँ वस्तु या शिल्प उद्घाटित ही होता है, किन्तु कभी उसके कोण में और कभी उसके स्वरूप में नवीनता उत्पन्न कर दी जाती है, जिससे पहले की अपेक्षा थोड़ी भिन्नता प्रस्तुत कर उसका उपयोग कर लिया जाता है। यहाँ परिवर्तन भी होता है और नवीनता भी आती है। परन्तु यह (प्रयोग) पूर्णतः विरोधात्मक न होकर किञ्चित् विकासोन्मुख होता है। इस प्रकार के 'प्रयोग' में निहित मनुष्य की मनोवैज्ञानिक प्रवृत्ति अवरोध है। वस्तुतः हम पुराने को चाहते हैं कि वह किसी-न-किसी रूप में नया प्रतीत हो। 'प्रयोग' को इस प्रक्रिया में कभी हम पूर्व-उद्घाटित वस्तु, शिल्प का संकोचन करते हैं और कभी प्रसारण। कभी उसकी केंचुल उतार लेते हैं और कभी उसपर ओष चढ़ा देते हैं। 'प्रयोग' का विद्रोहात्मक प्रकार पूर्ववर्तिता के सर्वथा विरुद्ध होता है। प्रतिप्रियात्मक होने के कारण यह नख-शिख अभिनव होता है। अधिकांश 'प्रयोग' ऐसे ही होते हैं। 'प्रयोग' का पूर्ण स्वरूप इसी प्रकार में पुष्ट होता है। यहाँ पूर्ववर्ती परम्परा पर 'प्रयोग' को विजय मिलती है और 'प्रयोग' अपनी अस्मिता सिद्ध करने में सफल हो पाता है। अतः इस भाव्यता में सहमत नहीं हुआ जा सकता कि प्रयोग में नया आविष्कार करने का प्रश्न नहीं उठता। परिचित वस्तुओं में समिहित सम्भावनाओं का उद्घाटन करना ही प्रयोग का उद्देश्य है।^२ जब हम परम्परा के निर्जीव अंशों को तोड़ने की बात करते हैं और प्रयोग द्वारा नयी सर्जन-रम्यता का उपस्थापन करते हैं, तब इसमें यह बात-तो बड़ी स्पष्ट हो जाती

१. इन्द्रस्य : डॉ० शम्भुनाथ सिंह : 'प्रयोगवाद और नयी कविता', पृष्ठ ३५-३६।

२. जॉन लिग्विस्टन लोरेस : 'फन्क्शन ऐण्ड रिवोल्यूशन इन पोपट्री' (संडन, १९३८), पृष्ठ ६३।

३. डॉ० गोपाल बत्त सारस्वत : 'आधुनिक हिन्दी काव्य में परम्परा तथा प्रयोग' : पृष्ठ ४६६।

है कि एक निश्चित स्थल पर निश्चित सन्दर्भ में प्रयोग परम्परा का विरोध करता है और निश्चिततः नयी सर्जना करता है।

तीसरी दृष्टि भाषा की दृष्टि है। यहाँ भी प्रयोग की दो कोटियाँ स्पष्ट हैं। भाषामूलक प्रयोग व्यष्टिमूलक और समष्टिमूलक होते हैं। अभिव्यञ्जना की विशेष पद्धति, शब्द, पद, वाक्यांश, वाक्य आदि का अभिनव विच्छिन्ति के साथ प्रयोग कभी-कभी लेखक-विशेष द्वारा किया जाता है। भाषा का यही वैयक्तिक प्रयोग है। ऐसे प्रयोग भाषा की सर्जनात्मकता की दिशा में किये जाने पर भाषा को श्री-सम्पन्न और उत्कृष्ट बनाते हैं। अभिव्यञ्जना की यही विशिष्ट पद्धति या शब्द, वाक्यांश और वाक्य जब भिन्न-भिन्न अंचल और क्षेत्र में भिन्न-रूपता, अभिनवता से प्रयुक्त होने के कारण लेखकों द्वारा व्यवहृत होते हैं, तब भाषिक दृष्टि से समष्टिमूलक प्रयोग कहलाते हैं। सच्चे अर्थ में ये प्रयोग ही सम्प्रयोग (चलन) होते हैं। ध्यातव्य है कि प्रयोग का यह विभाजन केवल भाषिक सन्दर्भ में होता है, वस्तु और शिल्प के सन्दर्भों में प्रयोग सदा व्यष्टिमूलक होता है।

प्रयोग की प्रकृति

प्रयोग की प्रकृति स्वच्छन्दतावादी होती है। किसी प्रकार का बन्धन प्रयोग को मान्य नहीं होता। स्वच्छन्दतावादी प्रकृति के कारण ही प्रयोग की दिशाएँ उन्मुक्त रहती हैं और अनन्त सम्भावनाओं का द्वार खुला रहता है। दूसरे, प्रयोग अपनी प्रकृति से ही विरोधी होता है। उसका यह विरोध परम्परा से होता है। प्रयोग की मानसिक भूमिका ही विरोध की है। पुनरावृत्ति की अपेक्षा विद्रोह करना इसका गुण-धर्म है। तीसरे, प्रयोग की प्रकृति निरन्तर नवीन होते रहने की है। प्रयोग का आधार दृष्टि की नवीनता है।^१ पर प्रयोग की अपेक्षा नवीनता की सीमा के संकुचित होने के कारण केवल नवीनता को प्रयोग की प्रकृति नहीं माना जा सकता, हाँ, नवीनता भी प्रयोग की स्वीकार्य प्रकृति है। इसी नवीनता से आश्चर्य-भाव जुड़ा है, जो प्रयोग की प्रतिष्ठा का सहगामी है। चौथे, प्रयोग की प्रकृति को प्रगति में सम्प्राप्त किया जाता है। प्रयोग प्रगतिशील स्थिति का स्थापक होता है। इसीलिए प्रयोग मानव की प्रगति का द्योतक है^२ और प्रगति प्रयोग की सहज गति है।^३ प्रयोग की यह

१. लक्ष्मीकान्त वर्मा : ‘नयी कविता के प्रतिमान’, पृष्ठ १८७।

२. डॉ० सत्येन्द्र : ‘परम्परा तथा प्रयोग का दर्शन’ शीर्षक प्रारम्भिक, डॉ० गोपाल दत्त सारस्वत : ‘आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा तथा प्रयोग’, पृष्ठ ४।

३. लक्ष्मीकान्त वर्मा : ‘नयी कविता के प्रतिमान’, पृष्ठ १८६।

प्रगतिशील प्रकृति क्षण-प्रतिक्षण की अनुभूति का महत्त्व रखती है। पाँचवें, प्रयोग की प्रकृति प्रतिभा, संकल्प और हठ ने आवरित होती है। प्रयोग स्वाभाविक प्रतिभा के उन्मेष से यदि नवरंग-रुधिर हो उठता है तो संकल्प और हठ से प्रेरित-गुप्त भी होता है। प्रतिभा ही प्रयोग की आत्म-बोध के मवीन स्तरों को विवशनीसता में देगने की सामर्थ्य भी देती है। छठे, प्रयोग आस्थापात्री होता है, निष्ठा उगवी प्रकृति है। उसमें मतवाद नहीं होता, आनुभूतिक आस्था ही होती है। सातवें, प्रयोग की प्रकृति सर्वना तथा संवेतना की होती है। यही प्रयोग सतरा पंदा कर उगकी भेजता और अपनी जीवन्तता से नवीन मार्ग का निर्माण करता है। आठवें, प्रयोग की प्रकृति यथापंथी है।^१ यथापं की यह अनिवार्यता प्रयोग की देश-कालिक पातावरण से उत्पन्न करती है। इसीलिए प्रयोग में बाजीगरी का चमत्कार (मिरकल) न होकर, ठोसपन का घनत्व होता है। नौवें, प्रयोग की प्रकृति सम-सामयिक होती है।^२ यद्यपि यह निरंतर घटित है, तथापि इसका सुरक्षित नीड़ सम-सामयिकता ही है। इससे निकल कर प्रयोग इतिहास के आकाश में उड़ान भरने और परम्परा बनने लग जाता है।^३ दसवें, प्रयोग की प्रकृति प्रतियार्ही होती है। यह मूलतः प्रयत्न से बँधा होता है। प्रतियार्ही होने के कारण ही यह समय की प्राप्ति को कभी अन्तिम नहीं मानता। प्रक्रिया की कुछ मूलभूत विशेषताएँ हैं। प्रक्रिया परिकल्पित न होकर आया-मित, अवरोधात्मक न होकर विकासात्मक, विघटनात्मक न होकर सघटनात्मक, अशरमिक न होकर समभारमिक, एकांगी न होकर सर्वांगीण और कुण्डात्मक न होकर रचनात्मक होती है। प्रक्रिया आरम्भ में अचेतना की ओर, और बाद में प्रगतिचेतना की ओर उन्मुख होती है। प्रक्रियात्मक उन्मेष वैज्ञानिक पूर्वकल्पना से तुलनीय है। यही प्रयोग और शोध-फलों का बीज-मंत्र है, जिसे स्वयं आविष्कृत करना पड़ता है।^४ इस प्रक्रिया को ‘अभ्यास’ भी

१. लक्ष्मीकांत वर्मा : ‘प्रयोग’, ‘हिन्दी साहित्य-बोश’ (प्रधान सम्पादक डॉ० धीरेन्द्र वर्मा), भाग-१, पृष्ठ ४८४।

२. प्रयोग का सम्बन्ध शिल्प और काव्य में भावनाओं के नवयुगीन सम्बन्धों की खोज से है।

—शमशेर बहादुर सिंह : ‘आलोचना’ (जुलाई-सितम्बर, ’५६) पृष्ठ १३६।

३. राजेन्द्र प्रसाद सिंह : ‘संजीवन कहाँ?’ पृष्ठ १४।

कहते हैं। भर्तृहरि के अनुसार प्रयोग अभ्यास के द्वारा ही सम्पुष्ट होता और प्रमिद्धि पाता है।^१

परम्परा और प्रयोग

‘परम्परा’ को ‘शब्दकल्पद्रुम’ में परिपाटी,^२ ‘वाचस्पत्यम्’ में अविच्छिन्न धारा,^३ ‘हिन्दी शब्द-सागर’ में चला आता हुआ मिलसिला,^४ ‘मानक हिन्दी-कोश’ में पूर्वजों या पुरानी पीढ़ी वालों की देखा-देखी किया जाने वाला रीति-रिवाज^५ और ‘इन्साइक्लोपीडिया अब द सोशल साइन्सेज’ में परिपाटी से चले आने वाले आचार-व्यवहार, संस्था, भाषा, वस्त्र, विधि, गीत, लोक-वार्ता^६ इत्यादि कहा गया है। परम्परा के अद्यतन आचार्य-व्याख्याता टी० एस० इलियट के अनुसार वे सारे स्वाभाविक कार्य, सामाजिक प्रथाएँ, धार्मिक विधियाँ, अभिवादन की प्रणालियाँ, जिनसे एक ही देश के लोगों की जातीयता का भाव प्रकट होता है तथा पारस्परिक समानता और आत्मीयता स्थापित होती है—सब परम्परा के अन्तर्गत हैं। इनमें सामाजिक विधि-निषेध का भी अन्तर्भाव है। इस प्रकार परम्परा, मान्यता, विश्वास, रीति, प्रथा, रूढ़ि, आचार—सब एक ही वस्तु के रूपान्तर हैं।^७ गिल्बर्ट मरे ने आदर्श परम्परा की बात उठायी है, जिससे स्पष्ट होता है कि परम्परा सामान्य भी होती है (इमें अनादर्श नहीं कहना चाहिए)।^८ जन-साधारण में भी ‘परम्परा’

१. भर्तृहरि : वाक्यपदीय १।३६।

२. स्यार राजा राधाकान्त देव बहादुर कृत ‘शब्दकल्पद्रुम’ (१९६१), तृतीय भाग, पृष्ठ ५२-५३।

३. श्री तारानाथ तर्कवाचस्पति भट्टाचार्य : ‘वाचस्पत्यम् बृहत् संस्कृताभिधानम्’ (१९६२), पृष्ठ ४२३८।

४. बाबू श्यामसुन्दरदास (प्रधान सम्पादक) : ‘हिन्दी शब्द-सागर’ (१९२२) चौथा खंड, पृष्ठ १६८२ से १६८३ तक।

५. रामचन्द्र वर्मा : ‘मानक हिन्दी-कोश’ (प्रथम संस्करण), भाग ३, पृष्ठ ३६५।

६. ‘इन्सायक्लोपीडिया अब द सोशल साइन्सेज’ (वाल्थम-१५), पृष्ठ ६३।

७. टी० एस० इलियट : ‘पोइंट्स ऑन विज’ (फेवर एंड फ्रेवर, संडन, तृतीय संस्करण), पृष्ठ २१।

८. गिल्बर्ट मरे : ‘द बलेंसिकल ट्रेडिशन इन पोपट्री’, पृष्ठ ५।

गहर करने में नहिं [आधार गहरा (—) विचार] और आसः अनुसरणीय परिपाटी [आधार जोड़ (+) विचार] का एक साथ बोध होता है। सामान्यतः ‘परम्परा’ कहने में हम अपनी प्राचीनता और अनुसरणीयता का शीघ्र व्यवहार में बोध दिया करते हैं।

अतः परम्परा की दो अर्थ-दिशाएँ हैं—गतिशील और जड़। विशेषतः विचरणात्मक परम्परा ही विचारको द्वारा परम्परा-रूप में स्वीकृत है। जड़ परम्परा तो नहिं है।^१ यह परम्परा का ह्रासोन्मुख पक्ष है। परम्परा में यह अन्तर्निरोध द्वन्द्वारमय मिश्रण के कारण है।^२ पर में दोनों समानांतर रेखाएँ न होकर परस्पर विभिन्न हैं, क्योंकि कम जो विचरणात्मक परम्परा थी, उमरा भी बहुतान आन नहिं हो या गहरा है। यही जो गतोपन समर है यह गतोपन तारतम्यिकता के कारण सब तक परम्परा नहीं बन गहरा जब तक वह कुछ बात तक आगुन नहीं हो पाए। सामान्यतः समझा है कि निरन्तर समर को एक तारतम्य में देने की दृष्टि परम्परा नहीं, अतः अनुगमन गतिशील बालक है। परम्परा का प्रत्यक्ष समर आगे के युवा है, पर काम-चक्र का समर विचलित है। क्या परम्परा और बालक को एक माना जा सकता है? टी० एम० दलियट हमारे पास में हैं, हिन्दु विद्वान के गये आपात में यह स्पष्ट कर दिया है कि “परम्परा का प्रवाद या विचार-वर्णन जैसी धारणा महज एक भ्रान्ति में अधिक कुछ नहीं होती।”^३ यह “एक निराधार प्रतीति है—या एक ऐसी स्वीकृति है, जिनका जन्म उम सामन्ती सम्प्रदाय में हुआ जिसने समाज को निर्द्वन्द्व होकर बेटे का जीवन भोगने दिया।”^४

परम्परा और प्रयोग बिग्री भी सर्वनामक संवरण की प्रतिया है,^५ परन्तु इन दोनों में निश्चित अन्तर है। परम्परा की दृष्टि आगे की ओर होती है, पर प्रयोग की भविष्य की ओर।^६ परम्परा सीक पीटने का आग्रह लेकर

१. अमृत राम : ‘परम्परा और प्रयोग’ : ‘आलोचना’, ‘स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-साहित्य विशेषांक’ (भाग-१), पृष्ठ २१-३०।

२. डॉ० शम्भुनाथ सिंह : ‘प्रयोगवाद और नयी कविता’, पृष्ठ १४।

३. डॉ० इराम परमार : अकविता और कला-सम्बन्ध (प्रथम सं०, ‘६८), पृष्ठ ४४।

४. वही, पृष्ठ ४४-४५।

५. ‘ज्ञानोदय’ (मई १९६६), पृष्ठ १३१-१३४।

६. डॉ० गोपाल बत सारस्वत : ‘आधुनिक हिन्दी काव्य में परम्परा तथा प्रयोग’, दशतम्य, पृष्ठ क।

रचनात्मक निर्माण की ओर प्रवृत्त करती है, पर प्रयोग चेतना के नवीन स्तरों का अनुसन्धान कर अभिव्यक्ति के लिए नये-नये मार्गों का उद्घाटन करता है।^१ परम्परा आवृत्ति में निवासती है, पर प्रयोग अनावृत्ति में वसता है। प्रयोग और परम्परा में वही अन्तर है, जो बिन्दु और रेखा में। बिन्दु एक प्रकार ने प्रयोग है, परम्परा रेखा है।^२ परम्परा अनुशासन है, पर प्रयोग मुक्ति।^३ परम्परा एकरस होती है, पर प्रयोग मिश्ररस। परम्परा का सम्बन्ध संस्कृति से है, पर प्रयोग का सम्यता से। परम्परा वर्तमान में पुनर्निर्मित होती है, पर प्रयोग प्रथम निर्मित होता है। परम्परा की यात्रा अतीत से वर्तमान के बीच होती है, पर प्रयोग की यात्रा वर्तमान से भविष्य के बीच। परम्परा गनानृणतिकता है, पर प्रयोग मौलिकता। परम्परा भावुकता की अपेक्षा रखती है, प्रयोग मूल सवेदना की अपेक्षा करता है। परम्परा पुरातन है, प्रयोग अभिनव। परम्परा में सहज स्वीकार्यता है, पर प्रयोग में साहसपूर्ण स्वीकार्यता; यह ‘तूर-द-फ़ोर्स’ (शक्ति) का चमत्कार है। परम्परा के प्रति मोह-धर्म होता है, प्रयोग के प्रति संभाव्य-धर्म। परम्परा से प्रयोग प्रायः प्रतिक्रियात्मक रूप में उत्पन्न होता है, किन्तु प्रयोग से सहजतः परम्परा बनती है। परम्परा अपनी ह्लासोन्मुखता के कारण जड़-निस्पन्द है, प्रयोग स्पन्दन-विकसनशील। परम्परा एकमुखी होती है, प्रयोग बहुमुख। परम्परा नदी की तरह निम्नगामिनी है, प्रयोग ज्वालामुखी की तरह ऊर्ध्वगामी। परम्परा का स्वभाव-धर्म शान्ति है, प्रयोग का स्वभाव-धर्म क्रान्ति। परम्परा धीरे-धीरे काई की तरह सड़ जाती है, उस पर जंग लग जाती है, वह मृत हो जाती है।^४ प्रयोग धीरे-धीरे परम्परा बन जाता है। परम्परा अलग-अलग युग के सामयिक यथार्थ को नहीं देखती, प्रयोग हम युगीन यथार्थ को देखता है। परम्परा त्याग्य सामयिक विवशता है, पर प्रयोग ग्राह्य ऐतिहासिक विवशता। परम्परा दाढ़ी की तरह बार-बार उग आती है, प्रयोग उमका सफाया कर देता है। परम्परा जीवन की

१. डॉ० गोपाल दस सारस्वत : ‘आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा तथा प्रयोग’, वक्तव्य, पृष्ठ-क।
२. डॉ० सत्येन्द्र : ‘परम्परा तथा प्रयोग का दर्शन’ शीर्षक परिचयात्मक लेख, ‘आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा तथा प्रयोग’, पृष्ठ १।
३. डॉ० नगेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खंड), पृष्ठ ११६।
४. डॉ० धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान सम्पादक) ‘हिन्दी साहित्य-कोश’, भाग-१, (परम्परावाद : प्रभाकर भाचवे), पृष्ठ ४७६।

चलित पद्धतियों और संकीर्णताओं को प्रतीकित करती है, प्रयोग जीवन की उच्चारम्भो, उग्रयो भावनाओं का प्रतिनिधित्व करता है।^१ गर्वोन्नत परम्परा चरम से देखती है, अन्वेषणात्मक प्रयोग अपनी गूढ़दृष्टि रखता है। परम्परा में इतर के लिए स्वागत का भाव नहीं होता, वह तानाशाह होती है। प्रयोग समदृष्टि के आधार पर इतर के लिए प्रवेश-सह होता है। दूसरे शब्दों में यह प्रजातयात्मक है। परम्परा योग्य पिता का अयोग्य-अवर्मण्य पुत्र है,^२ प्रयोग लीक छोड़ कर चलने वाला अपने पाँधों पर खड़ा सपूत। परम्परा पूर्व-ग्रही अन्धानुकरण है, प्रयोग पूर्वग्रह-मुक्त सर्जनात्मकता। परम्परा घोड़े की तरह आकुचित-सकुचित है, प्रयोग केंचुए की तरह प्रसरणशील। परम्परा का 'इदमिरथ' होता है, प्रयोग का 'इदमिरथ' नहीं होता। इसीलिए परम्परा निष्प्रयत्न होती है, पर प्रयोग प्रयत्न-सह होता है। परम्परा इंग्लैण्ड है, प्रयोग अमेरिका।

परम्परा और प्रयोग का सम्बन्ध कारण-कार्य-सम्बन्ध है।^३ यह एक प्रकार का अनिवार्य सम्पर्क है, जो कर्तव्य-अधिकार की भाँति परस्पर जुड़ा है। इन दोनों के सामंजस्य को परस्पर पूरक माना जा सकता है। प्रयोग की प्रतिक्रियात्मक प्रेरणा परम्परा में ही रहा करती है। इस नाते भी प्रयोग परम्परा से सयुक्त है। परम्परा और प्रयोग क्रिया-प्रतिक्रिया के रूप में चक्रवत् घूमते हैं।^४ प्रयोग बीज है, परम्परा वृक्ष। परम्परा डेर-सारी कड़ियों का सम्मिलित रूप—जंजीर है और प्रयोग उसकी अलग-अलग कड़ी। विकसनशील परम्परा अपने अद्यतन समय में रूपान्तरित होती है, प्रयोग कालांकित (डेटेड) होता है। पर ऐसी परम्परा की सारी कड़ियाँ भी एक जैसी नहीं हो पाती। इनके रंग और आकार-प्रकार में अन्तर अपेक्षित हो जाता है।

परम्परा के विभिन्न कोण हैं। इसे राजनीतिक, सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक, आध्यात्मिक, साहित्यिक जैसे विभिन्न पार्श्वों में भी देखा-परखा जा सकता है। परम्परा के गर्व का सम्मिलित उद्घोष प्रायः जातीय परम्परा के

१. डॉ० धीरेन्द्र वर्मा (प्रधान सम्पादक), 'हिन्दी साहित्य-कोश,' भाग-१ ('प्रयोग' : लक्ष्मीकान्त वर्मा), पृष्ठ ४८४।

२. लक्ष्मीकान्त वर्मा : 'नयी कविता के प्रतिमान', पृष्ठ १८२।

३. वही, पृष्ठ १६२।

४. डॉ० गोपाल दत्त सारस्वत : 'आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा तथा प्रयोग', वक्तव्य, पृष्ठ-क।

पाचजन्य से होता है। इस स्वर में सारी विभिन्नताएँ एकमेक हो जाती हैं। पर अलग-अलग क्षेत्र में ऐसा संभव है कि जिस परम्परा को अवच्छेद कर प्रयोग हो रहे हैं उस परम्परा का तो प्रत्यक्ष विरोध हो रहा हो, परन्तु किसी अन्य क्षेत्रीय परम्परा से उसका सम्बन्ध पूर्णतः विच्छिन्न नहीं हो पाया हो। यह भी सही है कि परम्परा प्रायः असंगृहीत रहती है। इस कारण हम जिसे प्रयोग कहते हैं उसमें बहुत पहले की परम्परा का अंश भी कभी-कभी विद्यमान रहता है। ऐसे में प्रयोग अपनी निकटवर्ती पूर्वकालिक परम्परा में विद्रोह करता है।

परम्परा प्रयोग के साथ तब सामंजस्य बिठा पाती है जब वह उदारमना होती है तथा प्रयोग पद्धति-बद्ध होने लगता है। प्रयोग तभी तक जीवन्त प्रयोग है जब तक उसकी कोई पद्धति-बद्धता (मैनेरिज्म) नहीं है और उसकी एकवत् आवृत्ति आरम्भ नहीं हुई है। परम्परा प्रयोग को निजता में डाल कर आवृत्ति करने लग जाती है। वह उसकी अस्मिता निःशेष कर उसे आत्मसात् कर लेती है। परम्परा ‘भृंग-कीट-न्याय’ से प्रयोग को अपनाती है। जीवन्त प्रयोग यहाँ आत्म-समर्पण नहीं करते, पर पद्धति-बद्ध होते ही प्रयोग आत्मपित हो उठते हैं। जीवन्त प्रयोग निरन्तर नये होने की प्रक्रियात्मक चेष्टा है।

परम्परा प्रायः तीन प्रक्रियाओं से गुजर कर पुष्ट होती है। इनमें पहली प्रक्रिया प्रयोग की है, दूसरी प्रवृत्ति की और तीसरी परम्परा की। प्रयोग पहली अवस्था है तो परम्परा तीसरी। परम्परा को ध्येय युग प्रतिपादित—समर्पित करते हैं तो प्रयोग को स्वच्छन्दतावादी युग।^१ परम्परा और प्रयोग की भिन्नता-अभिन्नता, प्रकृति-प्रवृत्ति आदि विषयक अपनी निश्चित सीमाएँ है। इसीलिए प्रयोग और परम्परा में व्यावहारिक दृष्टि से सम्पर्क, सामंजस्य और संतुलन का अभाव है।^२

‘प्रयोग’ : एक अनिवार्य आवश्यकता

‘प्रयोग’ निश्चित रूप में किसी भी युग की एक अनिवार्य आवश्यकता

१. डॉ० रामभवध द्विवेदी : ‘साहित्य-रूप’, पृष्ठ १२।

२. विशुद्ध सैद्धान्तिक दृष्टि से परम्परा और प्रयोग का संतुलित मिश्रण हो सबसे उचित मालूम पड़ता है, किन्तु व्यवहार में इस प्रकार की संतुलित अवस्था कभी स्थापित नहीं हो सकती। —यही, पृष्ठ १२।

है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह नितांत अनिवार्य है।^१ प्रयोग ही से परम्परा भी प्रारंभ हुई होगी। अव्यक्त की यह सृष्टि-रचना भी एक प्रयोग है। जैसे बूंद-बूंद जल-कणिकाओं से ही सागर बन जाता है और कठोर, लघु-लघु शिला-खंड पर्वत स्रष्टा कर देते हैं, वैसे ही विभिन्न युगीन प्रयोगों के आवृत्त होते रहने से परम्परा निर्मित हो जाती है। अतः प्रयोग न केवल युगधर्मिता की दृष्टि से एक महत्वपूर्ण आवश्यकता है, प्रत्युत युगातीत चिरतनता के दृष्टि-कोण से भी एक अनिवार्य अपेक्षा है। युगीन यथार्थ और प्रगतिशीलता के सिंहाज से प्रयोग का आस्तित्व तो है ही, ईलियट की प्रवाही परम्परा की गत्यात्मक दृष्टि से भी इसकी भवितव्यता महत्वपूर्ण है। जब युग युग-सन्धि के बीच से गुजरता होता है और जीवन-भूत्यों में परिवर्तन तीव्रगामी हो जाता है तब प्रयोगी गतिरता की अपेक्षा होती है।^२ वह युगीन अनिवार्यता बन जाती है। प्रयोग द्वारा ही साहित्य में पुनर्जीवन आता है और प्रयोग ही साहित्य को निष्ठित संस्कार देता है। जे० आइजक ने प्रयोग की इस अनिवार्यता की स्थापना करते हुए लिखा है कि “यदि साहित्य में पुनर्जागरण (रिनेसाँ) लाना है और इस बात के संकेत मिल रहे हैं कि वह आकर रहेगा तो प्रयोग होते रहने चाहिए। बिना प्रयोग के साहित्य निर्जीव हो जाता है। बिना प्रयोग के युग मृत हो जाता है।”^३ अनिवार्य आवश्यकता के रूप में प्रयोग की शास्त्रीय स्थापना का इससे बढ़कर प्रमाण और क्या हो सकता है कि विश्व में अद्यावधि जितने मोड़ आये हैं और भविष्य में भी जो आने वाले हैं, वे सब-के-सब प्रयोग हैं और प्रयोग ही कहलाएंगे।^४ प्रयोग कला की प्रगति एवं विकास का एकमात्र उपाय है। साहित्य को बासी होने से बचाने की यही एकमात्रता है। स्पष्ट है, प्रयोग से जो असहमत हैं, उनकी दृष्टि में किसी भी नये अनुभव के प्रति भय की भावना है। साथ ही उन्हें व्यस्त स्वार्थों की रक्षा अभीष्ट है।^५ बड़ी बात यह है कि प्रयोग वैयक्तिक प्रतिभा के उन्मेष के

१. डॉ० गोपाल बंस सारस्वत : ‘आधुनिक हिन्दी-काव्य में परम्परा और प्रयोग’, पृष्ठ ६।
२. डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्य-रूपों के प्रयोग’, पृष्ठ ११।
३. जे० आइजक : ‘ऐन असेसमेन्ट ऑफ़ टेन्थेन्टिएण सेन्चुरी लिटरेचर’, पृष्ठ १३७।
४. डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्य-रूपों के प्रयोग’, पृष्ठ ११।
५. दीपक राय : ‘समकालीन कहानी में नयी संवेदना’, ‘विकल्प’ (कथा-साहित्य विशेषांक, ‘६८’) पृष्ठ ४२।

लिए भी अनिवार्य है; क्योंकि वर्तमान-वास्तवता में कला का जो भी नवीन स्वरूप अभिव्यक्त होता है, उसमें व्यक्ति का निजी तत्त्व प्रयोग ही उभार पाता है, परम्परा नहीं। प्रयोग रचनाकार के अन्तःकरण की मौलिक आवश्यकता है और कथाकार की मौलिकता परम्परा-प्रथित नहीं होती। यहाँ तो ‘यथात्मं रोचते विश्वं तथेदं परिवर्तते’ का नित्य नवीन और मौलिक सर्जन होता है।

‘नयी कहानी’ और ‘प्रयोग’

“और इसी प्रयत्न या प्रयत्न की प्रक्रिया में लेखक कहानी या उसके रूप के साथ प्रयोग करता जाता है। भाषा, मुहावरा, अर्थ और शब्द-शक्तियाँ बदलती या उन्हें अपने युग के अनुरूप ढालता जाता है। प्रयोगशीलता ही उसके जीवन होने का सबसे बड़ा प्रमाण या परिणाम है।”^१ राजेन्द्र यादव के इस कथ्य के अनुरूप ही ‘नयी कहानी’ प्रयोग के साथ अविच्छिन्न रूप से जुड़ी है। ‘नयी कहानी’ की प्रकृति प्रयोग की है, प्रवृत्ति (यदि कोई हो सकती है तो) प्रयोग की है, माध्यम प्रयोग का है, साधन प्रयोग का है। यह प्रयोग ही ‘नयी कहानी’ के स्वरूप को ठीक-ठीक उद्घाटित करता और इसे पूर्ववर्ती कहानी से पिलग करता है। हिन्दी-कहानी में प्रयोग की गति अधिक है, उसकी सीमा भी बड़ी है।^२

‘नयी कहानी’ में कहानी का विन्यास ही बदल गया है। इसीलिए यह पुरानी कहानी की तरह केवल समस्या, घटना या चरित्र पर अद्वारित नहीं रह गयी है, प्रत्युत संवेदनारमक प्रयोग बन गयी है।^३ हिन्दी के ही नये कहानी-कार नहीं, बल्कि विश्व के कहानीकार आज की बदली स्थिति में प्रयोगकर्ता हो गये हैं।^४ प्रयोग नहीं करने के कारण ही ब्रिटेन जैसा उपन्यास-साहित्य में अग्रणी देश कहानी-साहित्य में पिछड़ गया। वहाँ कहानियाँ अनुशासन में बँध-सी गयी थी, जिससे प्रयोग की संभावना ही निःस्रोत हो गयी।^५ ‘नयी कहानी’

१. राजेन्द्र यादव : ‘नयी कहानी : प्रयोग की प्रक्रिया’, ‘धर्मयुग’ (१३ मार्च, १९६६) पृष्ठ १६।

२. राजेन्द्र अवस्थी द्वारा लिया गया कृष्णचन्दर का इंटरव्यू, ‘नयी कहानियाँ’ (दिसम्बर, १९६४), पृष्ठ १६।

३. ममता कालिया : ‘नई धारा’ (फरवरी-मार्च ’६६), पृष्ठ २४६।

४. इलाचन्द्र जोशी : ‘ज्ञानोदय’, दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १४३।

५. ममता कालिया : ‘ज्ञानोदय’, नवम्बर १९६४, पृष्ठ १८१।

के प्रयोग के मूल में कथाकार का आन्तर संपर्क है, जिसकी भेजता यह अभिव्यक्ति के मार्ग से गुजरता है, कथ्य और शैली की सौधीली को तोड़ना है और सत्रिय आत्मबोध की परितृप्ति प्राप्त करता है।^१ इन विविध रूपात्मक प्रयोगों का असली मूल कथ्य का ही मूल है। अतः मूल प्रयोग कथ्य का प्रयोग ही है, जो अन्यान्य रूपों को भी प्रयोग-सम्पन्न कर देता है।^२ वस्तुतः 'नयी कहानी' प्रयोगों की प्रक्रिया से गुजर रही है। ये सारे प्रयोग व्यापक जीवन-मूल्यों की तलाश के लिए हैं।^३

'नयी कहानी' के विचारकों और कथाकार-विचारकों ने 'नयी कहानी' के विविध प्रयोग के विषय में दो प्रकार के विचार प्रवृत्तियाँ हैं। कुछ विचारकों ने इसे परम्परा से परिवर्तित-परिवर्द्धित रूप में स्वीकारा है तो कुछ विचारकों ने परम्परा से सर्वथा विमुख अभिनव प्रयोग के रूप में देखा है। एक ओर पुरानी तकनीक से सिद्धहस्तों को ही तकनीक के नये प्रयोग करने का अधिकारी माना गया है।^४ और इनके प्रयोगकर्त्ता होने पर भी परम्परा से सम्बन्ध-भुक्ति नहीं ले पाने का उल्लेख किया गया है।^५ तो दूसरी ओर पिछली दोहराई हुई, एकरस और रुढ़िधर्मा प्रवृत्ति^६ को अवरोधित किया गया है, क्योंकि इनमें पहले वालों ने कहानी के प्रयोग को या तो हवाई घरातल पर रखा था या शैली-मात्र तक सीमित कर दिया था। उन लोगों ने प्रायः पत्र, डायरी, आत्मकथा, सस्मरणों या विवरणों को ही परिवर्तित कर 'प्रयोग' नाम दे दिया था, जबकि 'नयी कहानी' ने अपने कथ्य के दबाव से कहानी के सम्पूर्ण गठन (स्ट्रक्चर) को ही बदलने का सामूहिक और धमकदार प्रयत्न प्रारम्भ किया।^७ यहाँ कहानी के परम्परा-विमुख स्वरूप को स्पष्ट कहते हुए साहित्य के भूत वेदान्तियों की 'कूटस्थमचल ध्वम्' चाहना पर भी व्यंग्य

१. राम परमार : 'ज्ञानोदय', दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १६०।
२. कमलेश्वर : सम्पादकीय, 'नई धारा' (फरवरी-मार्च '६६), पृष्ठ १३।
३. कमलेश्वर : 'नई धारा' (फरवरी-मार्च '६६), पृष्ठ ६६।
४. कर्तार सिंह दुग्गल : 'ज्ञानोदय', नवम्बर १९६४, पृष्ठ २२।
५. मधुकर गंगाधर : 'ज्ञानोदय', नवम्बर १९६४, पृष्ठ १६६।
६. अवध नारायण मुद्गल : 'ज्ञानोदय', दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १६७।
७. राजेन्द्र यादव : 'नयी कहानी : प्रयोग की प्रक्रिया', 'धर्मयुग' (१३ मार्च १९६६), पृष्ठ १६।

किया गया है।^१ आखिर वानरी अपने मृत शिशु को कब तक पेट से चिपकाये चलेगी ? ‘नयी कहानी’ तो अन्वेषणधर्मा कहानी है। इसने प्रयोग द्वारा ही नये रास्ते खोजे हैं। ‘नयी कहानी’ का कथाकार इंटों की तरह पके हुए कथानक में ऊबा हुआ है, ‘मोजेक’ की तरह खूबसूरत चरित से ऊबा हुआ है, ‘गटल काक’ की तरह लपकते वार्तालाप से ऊबा हुआ है। वह ‘पेस्ट्री’ की तरह चित्रावित गंली में एकरस हो उठा है और ‘टीकोजी’ से ढके वातावरण से विरक्त ! इसीलिए ‘नयी कहानी’ ने अभिव्यक्ति की छटपटाहट में व्यापक फलक पर तोड़-फोड़ की है और अपने नये भागों के अभिनव प्रयोग किये हैं।^२

उपर्युक्त दोनों प्रकार के विचारों को देखते हुए ‘नयी कहानी’ के क्षेत्र में प्रयोग की अपरिहार्यता स्वयं सिद्ध हो जाती है। ‘नयी कहानी’ में ऐसे प्रयोग कुछ ही हैं, जिनमें किसी-न-किसी रूप में ईप्सु परम्परा जुड़ी रह गयी है, अन्यथा प्रयोग का बहुलांश परम्परा के प्रतिकूल है। यह परम्परा से ऐतिहासिक नैरन्तर्य के धरातल पर संयुक्त है, पर पहुँच (एप्रोच), निर्वाह और दृष्टि के धरातल पर सर्वथा पृथक् एक स्वतंत्र विकास है।^३ यह कहानी-साहित्य की एक अभिनव सर्जना का प्रयोग है। अतः भराठी नयी कहानी के विषय में जो विचार सुचिन्तित रूप में व्यक्त किये गये हैं वे ही विचार हिन्दी नयी कहानी के मन्दर्भ में भी स्वीकार किये जाने चाहिए। वस्तुतः हिन्दी के नये कहानीकार भी फॉकनर के पंजे की तरह ही कहानी पर टूटे और उन सवने उसके चौखटे को ध्वस्त कर डाला,^४ क्योंकि पुराने कहानीकारों की परम्परा के प्रति ‘नयी कहानी’ कभी विरोध ऋणी नहीं रही है। उसको तो उस परम्परा से सहयोग कम, बाधाएँ ही अधिक प्राप्त हुई हैं।

‘नयी कहानी’ में प्रयोग की प्रक्रिया भी विचार्य है। प्रायः आन्तर अभिव्यक्ति की विकलता को मूल्यों का संक्रमण विवृत होने के क्रम में अस्त-व्यस्त और अविन्यस्त करने लगता है। फनस्वरूप जो कहानी पहले-पहल बनकर तैयार होती है, वह आत्म-स्वीकृत या मुखर-चिन्तन-सी होने लगती है। इसमें

१. प्रभाकर माचवे : ‘बातचीत के टुकड़े’, ‘ज्ञानोदय’, नवम्बर १९६४, पृष्ठ १५६।

२. कथामंच : ‘ज्ञानोदय’, फरवरी १९६६, पृष्ठ १५।

३. ‘ज्ञानोदय’, फरवरी १९६६, पृष्ठ १०८।

४. चन्द्रकान्त देवताले : ‘ज्ञानोदय’, दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १२१।

बहानीपन विरल हो जाना है और क्याकार यह गौणकर मन-गोप करना है कि गिल्पी की आन्तर मनःस्थिति वा माध्य तो यह रचना है ही। कम-ज-कम क्याकार की उत्तमी मानगिरता को स्पष्ट करने वाला एक प्रयोग तो है। इस प्रकार प्रयोग की प्राथमिक प्रक्रिया बहानीकार के मानगिर 'उत्तभाव की अभिव्यंजना-प्रक्रिया है।' पर, बहानीकार केवल क्याकार न होकर अपने भीतर भी रच-रचना वा रूप-रंग निर्धारित करने वाला द्रष्टा, पाठक, गह-भोक्ता आदि भी होता है। इस अनुभव-बोध के कम में वह अपनी रचना को देखता और सुंवारता है, उगकी नोक ठीक कर उगे गही दिशा देना और सुबिन्ध्यत करने वा प्रयापी होता है। इसी पुनरंरचना में बहानीकार वा प्रयोग तीसरी स्थिति में क्याकार अपने प्रयोग को प्रयत्न के अनेकानेक स्तरों पर शाणित करता है, जिससे कथ्य को प्रभावशाली और प्रभाव को गहन बनाया जा सके। दूसरी प्रक्रिया में जो सुस्पष्टता नहीं आ सगी होती है, वह बिन्दु-नीवित होकर यहाँ उपस्थित होने लगती है और बहानीकार अपने को परम्परा से विलग देखने लगता है। यही वह अन्य लोगो से हटकर अपनी बात अलग ढंग से बहने वालो की परम्परा में आ जाता है। कुछ मिलाकर वह पिपा के विकास की अपनी अलग परम्परा स्थापित करता है।

'नयी कहानी' में प्रयोग की प्रक्रिया वा एक अन्य पहलू भी है, जो प्रयोग को परिपाटी बनने वा पद्धति-बद्ध (मैनेरिस्म) होने से बचाता है। ऐसा नहीं करने से बहानीकार की विकसन-शक्ति (प्रोथ) विषटित होने लगती है। 'नयी कहानी' के प्रयोक्ता बहानीकारो में से अधिकाधिक बहानीकार प्रक्रिया की इस दृष्टि के प्रति भी सचेष्ट रहे हैं। इसीलिए जब तक एक बहानीकार अपनी कहानी में कथ्य के नवीन प्रयोग करता है और जब तक उस ओर लोगो का ध्यान जाता है तब तक दूसरे बहानीकार की दूसरी कहानी नये प्रयोग की भरपूर ताजगी लिये चली आती है।

१. "यह कहानी की प्रारम्भिक स्थिति है कलाकार और कृति के आमने-सामने के सन्दर्भ की सीधी स्थिति।"

—राजेन्द्र यादव : 'नयी कहानी : प्रयोगकी प्रक्रिया, धर्मपुग (१३ मार्च, १९६६), पृष्ठ १८।

२. वही, पृष्ठ १८।

३. कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका', पृष्ठ ५१।

‘नयी कहानी’ की आविर्भूति के दो कारण हैं। कभी नये कथाकारों ने किसी ‘नयी कहानी’ के विशेष रूप और विशेष प्रयोग में प्रभावित होकर अचेतनतः नये प्रयोग किये हैं, तो कभी अपने कथ्य के व्यक्तीकरण की विवशता में प्रयोग के रेसो उजागर किये हैं। किन्तु ऐसी दोनों ही स्थितियों में वैविध्य के रहने पर भी आनुभूतिक प्रामाणिकता और वह निस्संगता अवश्य रही है, जिसे विभेद में एकरव (यूनिटी इन डाइवर्सिटीज) कहा जा सकता है।

‘नयी कहानी’ का प्रयोग नयी कविता के प्रयोग में भी भिन्न है। नयी कविता का प्रयोग तो इस कथ्य को विवृत कर भी अस्तित्ववान् हो जाता है कि जो कहा गया है, वह वासी है, सारे उपमान मंते हो गये हैं, जैसे बामन अधिक घिसने से उसकी चमक मिट जाती है और जो कुछ नहीं कहा जा सका है वही अधिक समृद्ध तथा वास्तविक है।^१ पर ‘नयी कहानी’ का प्रयोग इस कथ्य में आकृत (शिष्ट) हो ही नहीं सकता, क्योंकि उसे मार्ग और गन्तव्य दोनों ही देखने पड़ते हैं। यहाँ कहानीकार अपनी अनुभूति को अधिक प्रभावशाली तरीके से कलमबन्द करने की इन्द्रमयी प्रक्रिया से गुजरता है। प्रयोग इसी प्रभाव-दिशा के निर्धारण के लिए सही कोण की तलाश है। ‘नयी कहानी’ में प्रयोग प्रमुखतः नयी वास्तविकता के दबाव की अनुभूति से उत्पन्न है। इसी के साँचे की टटोल में नये प्रतीक, नये शिल्प, नयी फंटेमी, नयी साकेतिकता, नवीन बिम्ब आदि प्रायोगिक अस्तित्व में आते चलते हैं।

‘नयी कहानी’ के प्रयोग आशय और अभिव्यक्ति, दोनों ही दिशाओं में हुए हैं। कुल मिलाकर विचार, विषय, शिल्प और भाषा के चतुर्विध प्रयोग। शिल्प और भाषा के प्रयोग मूलतः कला-प्रयोग के विषय हैं। इस अन्वेषण के क्रम में कहानी की वैचारिक पृष्ठभूमि से कथ्य और शैली की दिशा तक एक-पर-एक खुलती गयी है। इन प्रयोगों ने अटिप्त वास्तविकता की संवेदना को रूप-रंग देकर कहानी को सद्यः टटकी, विभेदतः उपयोगी और समर्थतः

१. “अगर मैं तुमको, सत्ताती साँझ के नम की…… ये उपमान मंते हो गये हैं, देवता इन प्रतीकों के कर गये हैं कूच कभी वासन अधिक घिसने से मुलम्मा छूट जाता है।”

—सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अन्तेय’ : ‘पूर्वा’ (१९६५), पृष्ठ २४४।

समृद्ध बनाया है। इसीलिए निर्मम-हृदय विचारने हुए पुरानी पीढ़ी के कथाकार भी 'नयी कहानी' के प्रयोगों के प्रति अपनी आस्था और प्रशंसा व्यक्त करते हैं।^१

-
१. (क) "मुझे विश्वास है कि नये प्रयोगों से कहानी क्रमशः अधिक समृद्ध बनेगी और उसकी ताज़गी भी कायम रहेगी।"

—चन्द्रगुप्त विद्यार्त्तकार : 'ज्ञानोदय' (नवम्बर, '६४), पृष्ठ १४।

- (ख) "जहाँ तक इन प्रयोगों और प्रयासों का सम्बन्ध है, वे अवश्य ही अभिन्नदनीय हैं और उनकी जितनी भी प्रशंसा की जाए थोड़ी है।"

—मन्मथनाथ गुप्त : 'कहानी से अकहानी फिर कहानी', 'माध्यम' (जुलाई, ६५), पृष्ठ १३।

अध्याय २

‘नयी कहानी’ : प्रकृति-परिचय

‘नयी कहानी’ की प्रारम्भिक समय-सीमा

साहित्येतिहास विभाजक-रेखा (डिमाकॅशन लाइन) के स्वतः नही खिंच पाने की स्थिति में भी अध्ययन-अनुशीलन और अवबोध की सुविधा के लिए काल का वर्गीकरण और निर्धारण करता है। पर हिन्दी कहानी-साहित्य के इतिहास में एक ऐसा समय आता है जब निस्तब्ध मूकता वाली स्थिति के बाद यह विभाजक-रेखा (डिमाकॅशन लाइन) खुद-ब-खुद खिंचने-उभरने लगती है। कहते हैं, साहित्य या तो त्रान्ति को ज्वाला निगल कर अथवा शान्ति की सुधा पी कर प्रकट होता है। द्वितीय महायुद्ध और भारत की परतंत्रता-समाप्ति के पश्चात् सन् १९४५ से १९४९ तक का समय कहानी-लेखन की दृष्टि से हिन्दी में घोर अनुर्वर है। यह वह समय है जब जेनेन्द्र, अज्ञेय, यमपान और अश्व जैसी प्रतिभाएँ कुल्लित होनी दीख पड़ती हैं और कहानी का आकाश आपाततः नक्षत्रों से खाली हो जाता है, मृना, सपाट और उचाट! पर महायुद्धोत्तर और दास्योत्तर युग में परिस्थितियों, मूल्यों और जीवन-दृष्टियों के आकस्मिक परिवर्तनवश प्रायः १९५१ में हिन्दी कहानी-क्षेत्र में नये हस्ताक्षर उभरने लगने हैं और कहानी-साहित्य शक्त नवलेखन से उजागर होने लगता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के सूत्रानुसंग यह समझते हुए कि साहित्य में कोई प्रवृत्ति किसी निश्चित तिथि में शुरू नहीं हुआ करती। लगभग १९५१ से प्रमुखतः उभरती प्रवृत्तियों के आधार पर हिन्दी-कहानी की एक नयी शुरू-आत मानना समीचीन प्रतीत होता है। निश्चयतः हिन्दी में उत्तर शती का पहला दशक कहानी के नवोत्थान के लिए अवरोध और स्मर्तव्य है,^१ क्योंकि हिन्दी में कहानीकारों की नयी समस्या बीसवीं शती के ठीक मध्य से आरम्भ

१. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ २१३।

होती है।^१

एक और हिन्दी-कहानी के एक उद्भट आलोचक ने 'नयी कहानी' के आरम्भ-विषयक प्रश्न का उत्तर देते हुए बताया है कि बदली हुई स्थितियाँ और सच्चाइयाँ तो निरन्तर हिन्दी-कहानी के पाठों के सामने आती रही हैं। अतः १९५० के बाद ही सहसा ऐसा हो गया हो, यह नहीं माना जा सकता।^२ पर यह कहना या तो अपने व्यक्तित्व का उपयोग करते हुए फनवे देना है अथवा उन तथ्यों से आँखें चुराना है, जो राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक और आर्थिक सन्दर्भों में अपने पूरे वेग के साथ '५० के बाद सहसा छा-आप आते और सदियों की रुढ़ियद्धता को ध्वस्त कर बैठते हैं। दूसरी ओर शिवप्रसाद सिंह, कमलेश्वर, बच्चन सिंह, परमानन्द श्रीवास्तव जैसे कथाकारों, आलोचकों ने १९५० की ही समय-सीमा निर्धारित की है। शिवप्रसाद सिंह के अनुसार सन् १९५०-५१ के आस-पास ही ग्राम-कथा के आधुनिक रूप का आरम्भ हुआ।^३ यह ग्रामकथा 'नयी कहानी' की पहली रथूल पर पुष्ट विरोधता थी। अतः उक्त बाल-सन्दर्भ भी 'नयी कहानी' का है। कमलेश्वर के अनुसार ऐतिहासिक परिस्थितियों की बाध्यता,^४ आविर्भाव की प्रसरता,^५ कहानी के नये प्रयाण का उद्घोष,^६ एक नूतन उन्मेष^७ और कहानीपन के सर्वथा भोलेपन के निर्मोह से मुक्त होने के कारण^८ १९५० ही 'नयी कहानी' की आरम्भिक समय-सीमा है। यदि बच्चन सिंह

१. राजेन्द्र घादवः : 'एक दुनिया समानान्तर', भूमिका, पृष्ठ १६।
२. उपेन्द्रनाथ अशकः : 'हिन्दी कहानियाँ और फ्रैसन' 'एकदा नैमिवारण्ये' (सुरेश और अशक की चर्चा), पृष्ठ ७१।
३. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'आज की हिन्दी कहानी : प्रगति और परिमिति', 'नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति', पृष्ठ १४५।
४. कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका', पृष्ठ ८३।
५. वही, पृष्ठ १६५।
६. "इसका सीधा सम्बन्ध भी नयी कहानी के उस प्रयाण से था, जिसका उद्घोष सन् '५० के आस-पास हुआ था।" -वही, पृष्ठ ५२।
७. "स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद कहानी के क्षेत्र में एक उन्मेष दिखाई पड़ा था, खास तौर से सन् '५० के आस-पास।" -वही, पृष्ठ ८१।
८. "यही कारण था कि सन् '५० तक कहानी एक भोली-भाली, सीधी-सादी और भली बीज बनो रही।" -वही, पृष्ठ ६१।

‘नयी कहानी’ : प्रकृति-परिचय

१९५१ के ‘प्रतीक’ में प्रकाशित ‘दादी माँ’ (शिवप्रसाद सिंह) को इस सन्दर्भ में ध्यानव्यवहारी बताते हुए स्थूलतः कहानियों की अभिनवता के लिए १९५० के आस-पास का समय निर्धारित करते हैं^१ तो परमानन्द श्रीवास्तव भी ‘नयी कहानी’ की प्रकृत आस्था के लिए अवसरवादी चेतना की समाप्ति के पश्चात् १९५० को ही उन्मेष-काल मानते हैं।^२ वस्तुतः परिवर्तित देश-कालगत परिस्थितियों, इनसे सहसा प्रभावित आनुभूतिक संवेदनाओं और कथा-क्षेत्र में ध्याप्त अवरोधात्मक जड़ता को तोड़ कर उभरती नयी प्रकृतियों पर विचार करते हुए १९५१ से ‘नयी कहानी’ की आरम्भिक समय-सीमा स्वीकारना पूर्ण युक्ति-युक्त, उचित और संगत है।

‘नयी कहानी’ : नामकरण

इन्द्रनाथ मदान के अनुसार “चयन सम्पादक का, मूल्यांकन नामधर सिंह का, रचनाएँ मोहन राकेश, निर्मल वर्मा, कमलेश्वर, राजेन्द्र यादव, भीष्म साहनी आदि अनेक कहानीकारों की, धन शीपत राय का—सबने मिल-जुल-कर ‘नयी कहानी’ को जन्म दिया, इसका पालन-पोषण किया और अन्त में इने आलोचकों से भिड़ने के लिए अकेला छोड़ दिया।”^३ पर ‘नयी कहानी’ नाम की ऐसी कोई सुचिन्तित शुरुआत नहीं थी। फलतः ‘नयी कहानी’ इस स्थिति-नियति की सीमा-मात्र में सिमट कर नहीं रही।

काल की दृष्टि से सन् ‘५१ से आरम्भ होने वाली कहानी को ही नवीन जीवन-दृष्टि के आधार पर ‘नयी कहानी’ कहा जाता है। कहानी के इस नये मोड़ को ‘नयी कहानी,’ ‘स्वातन्त्र्योत्तर कहानी,’ ‘आज की कहानी,’ ‘सचेतन कहानी,’ ‘समकालीन कहानी,’ ‘अकहानी,’ ‘सहज कहानी’—जैसे अनेक नामों से पुकारा गया है।

१. डॉ० बच्चन सिंह : ‘परम्परा का नया मोड़ : रोमांटिक ग्रन्थ’, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ २१६।
२. “स्वतंत्रता-प्राप्ति के ठीक बाद प्रसिद्धि प्राप्त मध्यम वर्ग में अवसरवादी चेतना ही दिखाई पड़ती है, पर १९५० तक आते-आते हम अनेक कठिनाइयों और समस्याओं के होते हुए भी एक स्वाभाविक आस्था का उन्मेष देखते हैं।” —डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव : ‘हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया’, पृष्ठ २५६।
३. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी ज़बानी’, पृष्ठ ५४।

इस नये मोड़ की कहानी के लिए 'नयी कहानी' का प्रयोग 'नयी कविता' नाम के वजन पर हुआ है, जिसकी अभिहिति का ध्येय दुष्यन्त कुमार को है। उन्होंने ही 'कल्पना' में प्रकाशित अपने एक लेख में सबसे पहले 'नयी कहानी' का उल्लेख किया था।^१ 'नया साहित्य' और 'नयी कविता' की तरह ही इस कहानी के साथ 'नया' विशेषण क्यों नहीं जुड़ा, इसकी सर्वप्रथम सर्वातिशायी चिन्ता नामवर सिंह को हुई थी। नाम-विषयक उनकी यह आकुलता उनकी कभी 'नयी कहानी' के नाम के अस्तित्व की प्रश्नवाचकता में दीख पड़ी तो कभी आन्दोलन के अस्तित्व की, कभी नवीनता के अस्तित्व की प्रश्नवाचकता में प्रत्यक्ष हुई, तो कभी नवीनता की अस्पष्टता की, कभी कविता की अपेक्षा इसकी आनुपातिक नवीनता में अभिव्यक्त हुई तो कभी नवीनता की पुरा-विच्छिन्न करने की प्रयासहीनता में और कभी नवीनता की ज्वलन्त आवश्यकता को रेखांकित करने में दृष्टिगत हुई।^२

'नयी कहानी' नाम ने 'पुरानी कहानी' जैसे नाम को कथा-चर्चा में उछाला तथा अपने अभिधान को सत्कालीन ऐतिहासिक सन्दर्भ और जीवन-दृष्टि से योजित किया। 'नयी कहानी' की यह 'अभिनवता' है क्या? निरमानन्द तिवारी के अनुसार नवीनता आज की दृष्टि और सन्दर्भ की है^३ तो श्रीराम तिवारी के अनुसार परिवेश (सिचुएशन्स) और निरूपण (ट्रीटमेन्ट) की,^४ कमलेश्वर और रमेश बक्षी के अनुसार नयापन दृष्टि-सापेक्षता में है^५ तो ममता कालिया के अनुसार बात की नये ढंग से रखने की क्षमता में,^६ जैनेन्द्र

१. कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका' (शुरू की बात), पृष्ठ ६।

२. डॉ० नामवर सिंह : 'कहानी : नयी कहानी', पृष्ठ १६।

३. निरमानन्द तिवारी : 'हिन्दी कहानी की दिशा' शीर्षक लेख, 'नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति', पृष्ठ ११४।

४. श्रीराम तिवारी : 'वास्तविक नयी कहानियों के पाठ से शुद्भात्', वही, पृष्ठ १५४।

५. (क) कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका', पृष्ठ ५६।

(ख) रमेश बक्षी : 'कथाकार की अपनी बात : आज की कहानी के सन्दर्भ में', शीर्षक लेख, 'नयी कहानी सन्दर्भ और प्रकृति', पृष्ठ १०८।

६. ममता कालिया : 'कहानी नयी और आज की', 'नई धारा', फरवरी-मार्च, १९६६, पृष्ठ २४५।

के अनुसार नवता शोभाधारिता (प्रशन्न) और वर्तमान-वास्तवता में है^१ तो विजयेन्द्र स्नातक के अनुसार वास्तव आवश्यकता और कहानी की आन्तर प्रेरणा की सर्जनात्मकता में,^२ मार्कण्डेय के अनुसार यह अच्छे जीवन-महल की वर्णनात्मकता में है^३ तो सुरेश सिन्हा के अनुसार मानसिक, बौद्धिक और भावनात्मक स्तरीयता में।^४ सचमुच ‘नयी कहानी’ में आत्मा और कर्मेवर दोनों ही नये हो उठे हैं।

‘नयी कहानी’ नाम कहानी-वर्षा में सहज रूप में चल पड़ा, जिसका प्रयोग सुविधानुसार कहानीकारों और आलोचकों दोनों ही ने किया।^५ इस नाम के औचित्य का प्रश्न सर्वप्रथम मनु १९५६ में अपने पूरे प्रकर्ष पर उभरा, परन्तु दिसम्बर, १९५७ के इलाहाबादी साहित्यकार-सम्मेलन तक पहुँचते-पहुँचते हम विवाद को मिटा-कर ‘नयी कहानी’ की अभिधान रूप में स्वीकृति दे दी गई। अब ‘नयी’ विशेषण नहीं रह कर संज्ञारूप हो गया। उक्त साहित्यकार-सम्मेलन में शिवप्रसाद सिंह, हरिदासर परसाई और मोहन राकेश ने अपने-अपने निवन्ध-पाठ के पहले ही वाक्य में ‘नयी कहानी’ नाम का प्रयोग किया था। पर ‘नयी कहानी’ नाम के सन्दर्भ में विभिन्न विचारकों के अलग-अलग मन्तव्य भी द्रष्टव्य हैं। एक ओर राजकमल चौधरी इसे परम्परा का विराम मानने के कारण ‘नयी कहानी’ संज्ञा देना सगत नहीं समझते हैं,^६ इन्द्रनाथ मदान भी ‘वाश ! इसे यह नाम न दिया गया होता’^७ बहकुर अपने दिल का भला निकालते हैं तो दूसरी ओर श्रीवान्त वर्मा इसके ‘नयी’ होने की नहीं, अपितु इसके ‘नयी’ नहीं होने की शिकायत करते हुए इस नाम का निषेध करते हैं,^८ एक ओर उपेन्द्रनाथ ‘अशक’ कहानी को ‘पुरानी,’ ‘नयी’ नहीं कह कर कहानी के उल्लेखनीय (अच्छी-बुरी) होने की बात बनाते हुए ‘नयी

१. जनेन्द्र कुमार : ‘कहानी : अनुभव और शिल्प’, पृष्ठ ११२।

२. डॉ० विजयेन्द्र स्नातक : ‘चिन्तन के क्षण’, पृष्ठ ६१।

३. मार्कण्डेय : ‘हंसा जाइ अकेला’, भूमिका।

४. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘हिन्दी कहानी : उद्भव और विकास’, पृष्ठ ५५५।

५. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ५४।

६. ‘लहर’ (नयी कहानी विशेषांक), पृष्ठ २१६।

७. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी जगहानी’, पृष्ठ ३६।

८. श्रीकान्त वर्मा : ‘नवीनता और नवीनता के प्रति आसक्ति’ शीर्षक लेख, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ-१५२।

कहानी' नाम का परोक्षतः अस्वीकार करते हैं^१ तो दूसरी ओर लक्ष्मीसागर वाष्ण्य 'नयी' शब्द को जीवत शक्ति, जिजीविषा, प्रमति, परिवर्तनशीलता आदि का प्रतीक मानते हुए भी 'नयी कहानी' का प्रयोग साम्प्रदायिकता और दल-व्यवस्था से बचने के लिए नहीं करना चाहते हैं,^२ एक ओर राजेन्द्र यादव जैसे कहानीकार १९५० के बाद की कहानी को 'नयी कहानी' कहना सतरे पंदा करना और भविष्य के लिए भ्रान्तियों को जन्म देना मानते हैं^३ तो दूसरी ओर सुरेश सिन्हा जैसे कयाकार 'नयी' शब्द के प्रति विशेषाग्रह नहीं रखते हुए भी उसके विभिन्न आयामी परिवर्तन को देखते हुए अध्ययन की स्पष्टता हेतु 'नयी कहानी' नामकरण को आपत्तिहीन कहते हैं।^४

कहते हैं, सर्जन की प्राथमिक अनिवार्य मान्यता है नवीनता^५ और 'नयी कहानी' अपनी समग्रता में ईमानदार सर्जनारम्भक लेखन है। इसका 'नयी' शब्द मूलतः स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद साहित्य के बदले नये तेवर, नवीन भाव-रिगण का देने वाला है। यह नवीन मूल्यों की चेतना से सम्पन्न वाणी का द्योतक, आधुनिकता के उन्मेष से असंग अत्याधुनिकता का अर्थ-संवाहक, वहाँ भी 'अत्याधुनिकता' से व्यंजित परम्परा के बचे हुए अधिकांश का अस्वीकारक तथा नवीन दृष्टि, नवीन परिवेश और नवीन निरूपण का प्रखर स्वर-समाहारक है।^६

'स्वातन्त्र्योत्तर कहानी' नाम से आलोचकों का पहला अभिप्राय एक विभाजक रेखा खींचते हुए कहानी-क्षेत्र के नये आरम्भ को स्पष्ट करना और स्वत-

- १ उपेन्द्रनाथ 'अक्ष' : 'हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग परिचय', पृष्ठ ६४।
- २ डॉ० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य : 'आधुनिक कहानी का परिपार्श्व', पृष्ठ ८४।
- ३ राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', भूमिका, पृष्ठ ६।
- ४ डॉ० सुरेश सिन्हा : 'हिन्दी कहानी : उद्भव और विकास', पृष्ठ ५५५।
- ५ कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका', पृष्ठ ६६।
- ६ "क्योंकि स्वातन्त्र्योत्तर साहित्य की वाणी ही बदल गयी है, अतः उसे नाम की भी जरूरत पड़ी और उसने आधुनिक कहे जाने वाले उस उन्मेष से अपने को अलग पाया, इसलिए 'नया' शब्द प्रचलित हुआ, जो कि आधुनिक के सन्दर्भ में अत्याधुनिक की ध्वनि देता है। पर अत्याधुनिक में परम्परा के अधिकांश के होने का आभास भी था, अतः इस शब्द को छोड़कर 'नया' शब्द ही अपनाया गया, क्योंकि उसमें दृष्टि-भेद का स्वर भी था।"—वही, पृष्ठ १५५।

व्रता-प्राप्ति की महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक घटना के आधार पर नामांकन करना है। इसका दूसरा अभिप्राय ‘नयी’ शब्द के कारण उठ खड़े हुए सारे खतरे, आरोप-प्रत्यारोप और ‘नयी’ के अस्तित्वपरक प्रश्न की सभी उलझनों से मुक्ति दिलाना है। स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् देश की राजनीतिक, आर्थिक, पारिवारिक-सामाजिक, सांस्कृतिक-धार्मिक, राष्ट्रीय-अन्तर-राष्ट्रीय आदि विभिन्न परिस्थितियों में जो आपाततः परिवर्तन हुआ उसके आधार पर हिन्दी-साहित्य की विविध विधाओं को स्वातंत्र्योत्तर कविता, स्वातंत्र्योत्तर उपन्यास, स्वातंत्र्योत्तर नाटक आदि-आदि स्वातंत्र्य-पूर्वक नामों(?) से पुकारने में स्पष्टता, सुविधा और गौरव का अनुभव किया गया। इन्हीं सब कारणों से लक्ष्मीसागर वाण्येय ने ‘स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी कहानी’ नाम को सार्वक, उचित और अपेक्षया अधिक महत्त्वपूर्ण समझा है।^१ पर यह नाम मूलतः भ्रमों की सृष्टि करता है। व्युत्पत्त्यर्थ की दृष्टि से ‘स्वातंत्र्योत्तर’ शब्द का अर्थ स्वतन्त्रता-विगत काल है, पर हम जिन युग में हैं, वह ‘स्वातंत्र्योत्तर’—‘विगत स्वातंत्र्य’ न होकर ‘पारतन्त्र्योत्तर’—‘विगत पारतन्त्र्य’ है। यद्यपि ‘स्वातंत्र्योत्तर’ को स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद का अर्थ देने के लिए रूढ़ कर दिया गया है तथापि यह नाम-करण युक्तियुक्त, औचित्यपूर्ण और सार्वक नहीं लगता। सच्चिदानन्द घाटस्यायन के शब्दों में “जब तक महायुद्ध चालू था, हम महायुद्धोत्तर की बात नहीं करते थे। युद्ध समाप्त हो जाने के बाद ही महायुद्धोत्तर कहना उचित हुआ। आज हम स्वातंत्र्योत्तर नहीं, दान्योत्तर युग में जी रहे हैं—इसे हम पहचानें, इस पर गर्व करें, दास्य-मुक्ति का पूरा उत्तरदायित्व ओढ़ें, तभी हमारा स्वातंत्र्य-युग में वास्तविक प्रवेश होगा।”^२ इस दृष्टि से विचारने पर ‘स्वातंत्र्योत्तर’ शब्द भ्रामक तो है ही; साथ ही यह किसी प्रवृत्ति या विशेष भावधारा का भी उद्घाटन नहीं करता, जो हमारा भ्रम है। ‘स्वातंत्र्योत्तर कहानी’ में वैचारिक धरातल पर असंग-अलग जीवन जीने वाली पुरानी पीढ़ी और नयी पीढ़ी एक साथ सिमट जाती है। इससे विशेष वैचारिक मान्यता तथा भाव और बला के विशेष प्रतिपादन-निरूपण के साथ लिखी जाने वाली ‘नयी कहानी’ का सम्बन्ध स्पष्टीकरण नहीं हो पाता। स्पष्ट है कि केवल काल-सापेक्ष होने के कारण ‘स्वातंत्र्योत्तर कहानी’ का अर्थ-आयाम न तो ‘नयी कहानी’

१. डॉ० लक्ष्मीसागर वाण्येय : ‘आधुनिक कहानी का परिपक्व’, पृष्ठ ५ और ८८ ।

२. ‘दिनमान’ साप्ताहिक, १२ अगस्त १९६६ का सम्पादकीय, पृष्ठ ११ ।

जैसा दृष्टिसापेक्ष तथा सटीक है और न पूर्ण यौक्तिक तथा संगत ही।

'नयी कहानी' के लिए 'आज की कहानी' नामकरण की उपयुक्तता प्रमाणित करने वाले विचारकों की दृष्टि है कि प्रत्येक युग की कहानी विगत युग की कहानी की अपेक्षा नयी होती है। अतः नयी की कोई विशेषता, स्थायिता और निश्चिति नहीं है। 'पचासोत्तरी-कहानी' के लिए इससे अधिक उपयुक्त नाम 'आज की कहानी' ही है। राजेन्द्र यादव^१ और हृषीकेश^२ ने इसी नाम का व्यवहार किया है। परमानन्द श्रीवास्तव की स्थिति दो नावों पर एक नाव पाँव रखने जैसी है। वे 'नयी कहानी' कहते भी हैं तो उसके पूर्व 'आज की' का प्रयोग अवश्य कर देते हैं। अथवा 'आज की कहानी' कहते हुए कोष्ठ में 'नयी कहानी' का संकेत कर देते हैं।^३ इस नाम के उद्देश्य का विरोधाभास यह है कि जहाँ 'नयी कहानी' की सम्भावित भ्रमोत्पादकता से सचेत करते हुए 'आज की कहानी' नाम दिया जाता है वही अमुक दशक की कहानी जैसा अवरकोटिक वर्गीकरण कर दूसरी भ्रान्ति पैदा कर दी जाती है।^४ दूसरे, यह 'आज की कहानी' भी प्रत्येक युग की कहानी के विगतापेक्षया 'नयी' होने की तरह ही भविष्य के प्रत्येक युग में अपनी तात्कालिकता में 'आज की कहानी' ही रहेगी। अतः यह नाम भी प्रयोज्य नहीं है।

'सचेतन कहानी' नाम के प्रवर्तक महीप सिंह हैं। इनके द्वारा प्रकाशित घोषणा-पत्र में इसके स्वरूप, उद्देश्यादि का निरूपण मिलता है। महीप सिंह 'सचेतन कहानी-संघ' का उद्देश्य पुराने और नये के भेदाधिकार का निषेध मानते हैं। सचेतन कहानी सत्रिय भावबोध, जीवन-स्वीकृति और निष्क्रियता-विरोध की कहानी है। यह निष्क्रियता आस्था की जड़ता के मूल में है। सचेतना जीवन जीने और जानने की दृष्टि है। यह गतिशील आधुनिकता की

१. राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', भूमिका, पृष्ठ ६।

२. हृषीकेश : 'आज की हिन्दी कहानी, नयी प्रवृत्तियाँ', 'नयी कहानी : स.ब.भं और प्रकृति', पृष्ठ ७४।

३. "“हमें आज की कहानी (जिसमें नवीनता पर इतना बल है कि नयी कविता की भाँति 'नयी कहानी' की संज्ञा भी प्रचलित हो चली है) पर दृष्टकर पृथक् रूप से विचार करने की आवश्यकता प्रतीत होती है।”

—डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव : 'हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया', पृष्ठ २५८।

४. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : 'हिन्दी कहानी : अपनी कहानी', पृष्ठ ३३।

भी दृष्टि है। इसने सामूहिक सचेतना के फलस्वरूप कहानी के गतिरोध को तोड़ा है।^१ राजीव सक्सेना के अनुसार यह नये परिप्रेक्ष्य के रूप में तथा वीरेन्द्र कुमार गुप्त के अनुसार ‘नयी कहानी’ के आगे वही राहों की अन्वेषिका कहानी के रूप में मूल्यित की गयी है।^२ उपेन्द्र नाथ ‘अशक’ ‘सचेतन कहानी’ को संवेदना, दृष्टि, शिल्प और भाषा की विभाजन-रेखाओं के आधार पर ‘नयी कहानी’ से पृथक् करते और प्रेमचन्द्रीय परम्परा में ‘नयी कहानी’ के स्थान पर ‘सचेतन कहानी’ को ही जुड़ी देखते हैं।^३ उनके शब्दों में “ऐसी स्पष्ट विभाजन-रेखा पुरानों में और उनमें नहीं है, जो सातवें दशक के कथाकारों और बीच के कथाकारों के दरम्यान है।^४ पर वे संवेदना के आधार पर उन्हीं सारी बातों को विस्तार देने हैं, जो प्रायः ‘नयी कहानी’ की परिवर्तित संवेदना के विषय में कही जाती हैं। ‘नयी कहानी’ से ‘सचेतन कहानी’ की संवेदना का मूल अन्तर इन्होंने जिजीविषा के प्रति वितृष्णा का भाव माना है। शिल्प में उन्हें सरलता, सक्षिप्तता, आकार-सफुता, वाक्य-सफुता तथा अता-पता से परे पानता दृष्टिगत होती है तो भाषा का परिवर्तन भी उन्हें सचेतन कहानीकारों में ही सहमा सम्प्राप्त होता है, ‘नयी कहानी’ के कथाकारों में उसका अकुर तक नहीं दोल पड़ता। ‘सचेतन कहानी’ की भाषा रखड़ी, उबड़-खाबड़, रोमान से परे, उर्दू शब्दों के अभिनव संयोजन से पूर्ण तथा आधुनिक और अंगरेजी शब्दों से प्रभूततः सम्पन्न है। दृष्टि के आधार पर यह शिव और सुन्दर पर नहीं, अपितु सत्य पर टिकी है। इस सत्य की प्रकृति कटु, क्रूर, और निर्मम है।^५

‘अशक’ द्वारा परिगणित इन विशेषताओं में दृष्टि और संवेदना की विशेषताएँ ‘नयी कहानी’ की धारा का ही विकास हैं। शिल्प-भाषा विषयक तथ्य भी किसी अंश में विभेदक सिद्ध नहीं हो पाते हैं। आकार-सफुता तो प्रेमचन्द की ‘जुरमाना’ कहानी में भी है और वाक्यों की सफुता कहानीकारों के मनो-वैज्ञानिक व्यक्तित्व, कथोपकथन-कौशल तथा कथ्य के सुलभाय से संबद्ध है।

१. ‘आपार’ (सचेतन कहानी विशेषांक) नवम्बर, ६४, दृष्टव्य : आधार (भूमि)।

२. वही, पृष्ठ ५७-५९।

३. उपेन्द्रनाथ अशक : ‘हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग परिचय’, पृष्ठ २८२।

४. वही, पृष्ठ २८२।

५. वही, पृष्ठ २९२।

साथ ही अन्य पुरुष पात्र 'नयी कहानी' से विलग कोई दूसरा का फूल बनकर नहीं आये हैं। भाषिक सन्दर्भ में स्मरणीय है, कि अश्व-निर्दिष्ट गद्य के अन-गढ़पन को बहुत पहले लक्ष्मीनारायण लाल ने 'नयी कहानी' के गद्य का भी वैशिष्ट्य माना है।^१ इसीलिए राजेन्द्र अवस्थी 'सचेतन कहानी' को 'नयी कहानी' से विच्छिन्न नहीं मानते हैं^२ और इन्द्रनाथ मदान भी इसे 'नयी कहानी' से विलगाना और नामेतर अभिहिति देना सगत नहीं समझते हैं।^३ यही औचित्यपूर्ण भी है।

'सचेतन कहानी' की तरह 'समकालीन कहानी,' 'समसामयिक कहानी' और 'अकहानी' जैसे नाम भी कथा-वर्चा में उछाले गये हैं। 'समकालीन कहानी' को एक ओर 'सचेतन' के अनुरूप ही 'नयी कहानी' से विच्छिन्न रूप में देखने और स्थापित करने का प्रयत्न किया गया है तो दूसरी ओर उसकी वस्तुस्थिति को अनावृत्त करते हुए उसे 'नयी कहानी' से सर्वथा एकमेक सिद्ध किया गया है। देवीशंकर अवस्थी यथार्थान्वेषण के नये मुद्दे की बात कर 'समकालीन कहानी' को 'नयी कहानी' से विलगाते हैं^४ तो नामवर सिंह इसके सर्वथा अभिनव आरम्भ की उद्घोषणा करते हुए न्याय के लिए इस पर स्वतन्त्र विचार अपेक्षित मानते हैं^५ और गंगा प्रसाद 'विमल' इसे 'नयी कहानी' से विच्छिन्न करते हुए 'अकहानी' नाम दे बैठते हैं। वे इसे सचेतन की प्रक्रिया न मान अचेतन की प्रक्रिया स्वीकारते हैं। उनके अनुसार 'सचेतन कहानी' की सक्रिय आस्था से परे और 'नयी कहानी' की सचेत-प्रतीक-वृद्धि के प्रति आप्रवृत्ति 'अकहानी' में परम्परा और मूल्य को तोड़ने वाली सभी

१. 'स्वतंत्रता के बाद की हिन्दी कहानी : उपलब्धियाँ और त्रुटियाँ, 'नयी कहानी'। सन्दर्भ और प्रकृति', पृष्ठ २१८।

२. "मैं नहीं समझता कि सन् साठ में आकर कहानी कहीं बदल गयी है।" सन् '६० के बाद का विकास 'नयी कहानी' का विकास है।"

—'संज्ञा', छोटी-पत्रिका। —'हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग परिचय' के पृष्ठ २८२-२८३ पर उद्धृत।

३. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : 'हिन्दी कहानी : अपनी जवानी', पृष्ठ ५२।

४. डॉ० देवीशंकर अवस्थी : 'नयी कहानी पर कुछ नोट्स', 'धर्मयुग', ३० जनवरी '६६, पृष्ठ ३१।

५. डॉ० नामवर सिंह : 'नयी कहानी और एक शुद्धात', 'नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति', २४८।

प्रकार की कहानियाँ परिगणित की जा सकती हैं और अभिशप्त, दंडित, तटस्थ, अस्वीकृत तथा मौन सब प्रकार के व्यक्ति भी अलग-अलग अकहानियों में आ-छा सकते हैं।^१ वे इसका आरम्भ सन् १९६० से मानते हैं। सुधा अरोड़ा भी ‘अकहानी’ को ‘नयी कहानी’ से पूर्णतः विलग सिद्ध करती उसे अनायास बताती हुई निर्मम सम्बन्धों की निर्मम अभिव्यक्ति कहती हैं। वे ‘समकालीन कहानी’ नाम को अपेक्षा ‘अकहानी’ को ही महत्व देती हैं, पर वे ‘अकहानी’ को संज्ञा-रूप नहीं मानती।^२ दूसरी ओर कमलेश्वर ‘समकालीन कहानी’ या अकहानी को अपनी मूल प्रकृति में ‘नयी कहानी’ से सम्पुक्त कहते हैं। उनके अनुसार इनमें अतीव समय, सक्षिप्तता और समकालीनता की माँग है।^३ ब्रधनाय सिंह भी ‘नयी कहानी’ को आत्मना विकसित स्वीकार करने हुए सन् १९६० के पश्चात् के महत्वपूर्ण लेखकों की कहानियों को भी ‘नयी’ की शोढि में ही ग्रहण करते हैं।^४ बच्चन सिंह ‘अकहानी’ की विकृतियों की आलोचना करते तथा कथा-सन्दर्भ में नामों को महत्व न देकर कहानियों को महत्व देते हैं।^५ अन्ततः इन्द्रनाथ मदान कहानी के बदलते मिज्ञान को तो बकूल करते हैं, पर इसके प्रकृति-परिवर्तन को इतना भिन्न और विच्छिन्न नहीं समझ पाते, जिससे ‘नयी कहानी’ के लिए हमारे नाम की आवश्यकता-अपेक्षा हो। उनके अनुसार ‘नयी कहानी’ में ‘समकालीन कहानी’ की प्रकृति पूर्णतः सुरक्षित है।^६ इस प्रकार ‘समकालीन कहानी’ या ‘अकहानी’ नाम न तो ‘नयी कहानी’ के अतिरिक्त-रूप में सार्थक है और न इसके पर्याय-रूप में ही।

‘नयी कहानी’ नामकरण से भिन्न ‘सहज कहानी’ नामकरण करते हुए इलाहाबाद में प्रकाशित ‘नयी कहानियाँ’ के नये सम्पादक अमृत राय की

१. डॉ० गंगाप्रसाद विमल : ‘समकालीन कहानी का रचना-विधान’, पृष्ठ १०३।

२. वही, पृष्ठ ६१।

३. ‘अणिमा’ (‘सातवें दशक का कहानी-विशेषांक’ ६६) पृष्ठ २६५-२६६।

४. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ ३६।

५. ‘नयी कहानी की भूमिका’ के पचासवें पृष्ठ पर उद्धृत।

६. कहानी का मिज्ञान बदला है और इतना नहीं बदला है कि इसे नये नाम की आवश्यकता हो। ‘समकालीन कहानी का मिज्ञान भी ‘नयी कहानी’ में मिल जाता है (दृष्टव्य : ‘पाँचवेंवाले का फ्लैट’, मोहन राकेश)।

—डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी जवानी’, पृष्ठ ५२।

मसीहाई उद्धोषणा कि 'नयी कहानी' के आन्दोलन की उपलब्धियों का तैयार-जोखा इतिहास अपने समय से निश्चित करेगा, लेकिन इतना तो सारु है कि 'नयी कहानी' की खोज में 'सहज कहानी' लो गयी'^१ सहसा ही धोखा देने वाली है। उनके अनुसार 'सहज कहानी' को नहीं पकड़ पाने के कारण ही 'नयी कहानी' की नियति कभी 'सचेतन कहानी' तो कभी 'साठोत्तरी कहानी' और कभी 'अकहानी' में भटकने की है। यह 'सहज कहानी' न तो हितोपदेश, जातक, अलिफ़लैला और एंडरसन की कहानियाँ हैं, और न चेतव, मोपामा, ओ० हेनरी की ही कहानियाँ। ये शरच्चन्द्र और रवीन्द्र की कहानियाँ भी नहीं हैं। अमृत राय 'सहज कहानी' में कथाकार की कथा-दृष्टि में मूल कथा-रस खोजते हैं। (जैसे डॉ० नगेन्द्र ने गुलेरी जी की 'उसने कहा था' में खोजा और प्राप्त किया!) वे 'सहज योग' की तरह ही 'सहज स्थिति' निरूपित करते और लेखक के 'विशेष' को साहित्य का 'सहज' मानते हैं। रचना की प्रेरणा के लिए भी वे सहज स्थिति को आवश्यक बताते हैं, जहाँ स्वानुभूति और परानुभूति में कोई विरोध नहीं होता—पिंड में ब्रह्म को देखना भी यही चीज है। यही सहज स्थिति है, पर इस सहज को पाना सरल नहीं है।^२ (सहज सहज सब कहै, सहज न चीन्है कोय) अमृत राय 'सहज कहानी' के लिए परम्परा-संबद्ध सहजभूमि—सहज सवेदना की भूमि—आवश्यक मानते हैं। 'सहज कहानी' के तीसरे स्तम्भ में वे सहज के लिए सरसता को ही एकमात्र गुण न मान उसके लिए 'अच्छी,' 'प्राणवान्,' और 'सशक्त' होना भी आवश्यक समझते हैं। उनकी 'सहज कहानी' वह है, जो हमें "हँसा सके, रुला सके"।^३ यह सहज कसौटी हृदयग्राहिता की है। 'सहज कहानी' अननुकरणमूलक नयेपन की सम-धिका है। 'सहज' की परिभाषा कठिन मानते हुए भी इसके प्रस्थापक आचार्य मोटे रूप में इतना ही कह सकते हैं कि "सहज वह है, जिसमें आडम्बर नहीं है, वनावट नहीं है, ओढ़ी हुई पद्धति (मैनेरिज्म) या मुद्रा-दोष नहीं है, आँदने के सामने खड़े होकर आत्मरति के भाव से अपने ही अंग-प्रत्यंग को अलग-अलग कोणों से निहारते रहने का प्रबल मोह नहीं है, किसी का अनुकरण नहीं है"।^४ यह 'सहज कहानी' किसी भी संधि का निषेध करती, तथा लेख-

१. अमृत राय : 'सम्पादकीय', 'नयी कहानियाँ', मार्च '६८, पृष्ठ ५।

२. वही, अप्रैल '६८, पृष्ठ ६

३. वही, मई '६८, पृष्ठ ५।

४. वही, जून '६८, पृष्ठ ४।

कीय कहानी-रचना को पाठकीय चेतना से जोड़ती है। इसके प्रतिकूल नयी हवा को अपने फेफड़े में वलात् भर लेना, नये भाव-बोध को पूरी तरह अपना लेना, सार्त्र, कामू, काफ़्का, कीर्केंगार्द को पढ़ नये शिल्प को करायत्त कर लेने की चिन्ता-प्रेरणा ही असहज लेखन की प्रेरणा है।^१

इस प्रकार ‘सहज कहानी’ के लिखे जाने की अपेक्षा उसे बताने के क्रम में ही ‘नयी कहानी’ से सर्वथा अपर-अमिनव नाम की स्थापना की गयी है। इसकी समर्थिका सुधा अरोड़ा भी हैं, जो पहले ‘अकहानी’ की वकालत कर चुकी हैं। प्रस्तुत विवेचन से दो तथ्य स्पष्ट हैं। प्रथमतः यह कि किसी भी अच्छी कहानी के गुण ही ‘सहज कहानी’ के गुण हैं। द्वितीयतः इसमें अधिकांश चर्चित विशेषताएँ ‘नयी कहानी’ की हैं। ‘नयी कहानी’ कृत्रिमता, अधा-नुकरण की कहानी नहीं है। कीर्केंगार्द और सार्त्र का अनुभूत अब भारत में भी अनुभवित हो रहा है। युग-बोध की स्तरीय चेतना ही नये भाव-बोध की वायु बहा रही है। यहाँ बहुत-कुछ थ्रेष्ठ और मानक है। ऐसे में ‘नयी कहानी’ से गुणतः भिन्न और नामतः वैशिष्ट्यपूर्ण नहीं होने के कारण अन्यान्य नामों की माँति ही ‘सहज कहानी’ नाम भी अनुपयुक्त और अनपेक्षित है।

इन नामों के अतिरिक्त डॉ० इन्द्रनाथ मदान ने ‘नयी कहानी’ को विभिन्न मानों के आधार पर ग्राम-कथा-नगर-कथा, पुरानी-नयी, अभिधेयात्मक-सकेतारमक, विन्ध्य-प्रधान, प्रतीक-प्रधान, मानवतावादी, भाव-प्रधान, बुद्धि-प्रधान, कल्पना-प्रधान, अनुभूति-प्रधान, बँटक की, सड़क की, फुटपाथ की, होटल की, पहाड़ की, कस्बे की, देहात की, अवल-विशेष की और अ-कहानी जैसे विभिन्न नामों से अभिहित होने का उल्लेख किया है।^२ साथ ही उन्होंने भिन्न दृष्टियों के आधार पर कहानी को दी गयी इन विविध सजाओं का निषेध किया है। ध्यान देने योग्य है कि जिन्हे मदान ने नाम कहा है, वे नाम-करण न होकर भिन्न दृष्टियों के आधार पर पचासोत्तरी कहानी के किये गये वर्गीकरण हैं। अतः ‘नयी कहानी’ के अन्यान्य नामकरण के रूप में इन्हें स्वीकारना भ्रान्तिमूलक है।

विवेच्य प्रसंग में उल्लिखित विविध नामों को देखते हुए ‘नयी कहानी’ नाम स्वीकारना ही अधिक समीचीन है। इस नाम को सिद्ध प्रमाणित करने

१. अमृत राय : सम्पादकीय, ‘नयी कहानियाँ’, जुलाई ‘६८, पृष्ठ ७।

२. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी जवानी’ के पृष्ठ ६६ पर ‘आलोचना और साहित्य’ से उद्धृत।

के लिए कथानकार और आलोचक द्वारा साहित्य-नैपथ्यिक संगति के अनित्यता, व्यंग्य-विशेष तथा विशेषात्मकता के अनित्यता, निरेषात्मक आशय तथा व्यंग्य विशेष गये हैं। पर 'नयी कहानी' नाम की साहित्यिक, युगियुगता, अर्थव्यवस्था, विषय-प्रविष्टता जैसे सभी चीजों में उपयुक्त है, क्योंकि इसकी मयीनता वैसा-रिच-साहित्यिक धारागत, अवलोकन-दृष्टि, कथा-रचना, चरित्र अभिनय, अन्त-हित गाने-नृत्य, गूढ़ अर्थव्यवस्था और वैदिक गणन प्रभाव की है, जिसमें नये यथार्थ की समाधान की छद्मछाया, व्यंग्य की छविने की गतिविधि बगमगाहट

१. (क) नयी कहानी : पुरानी कहानी ।

'नया' शब्द समय-सापेक्ष है, अतः इसका कोई अर्थ नहीं होना चाहिए। हर चीज अपने समय में नयी होती है, फिर कहानी ही नयी क्यों? 'नयी कहानी' ही नाम क्यों?

नयी टोपी? व्यक्ति-सापेक्ष है। अतः इसका कोई अर्थ नहीं होना चाहिए। टोपी हर समय टोपी ही होती है, फिर टोपी 'नयी टोपी' ही क्यों? टोपी कहिए।

प्रेमचंद-साहित्य, जेम्स-साहित्य : साहित्य हर समय साहित्य ही होता है, फिर साहित्य पर ही नाम क्यों? टोपी कहिए।

गैलार्ड, बोल्गा, बंगाल, मगोवा—ये सब होटल और रेस्तराँ खाना ही बेते हैं। फिर यह नाम क्यों? टोपी ही कहिए।

महाल, बोमा, मोमयली, सातदेन, गैल बंगल और बिजली—सब रोशनी ही बेते हैं। फिर यह नाम क्यों? टोपी ही कहिए।

पानी से पनचक्रिया चलती थीं, अब भी पानी से मशीनें चलती हैं, तो फिर बिजलीपर ही नाम क्यों? पनचक्रिया कहिए।

—कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका' : पृष्ठ ६७ ।

(ख) कुछ लोगों की धारणा-शक्ति बड़ी तेज होती है और वे दूर से ही शब्दों को छूँ लेते हैं। सो, लोगों को 'नयी कहानी' की 'नयी' में कुछ और ही गंध मिल गयी है। उन्हें आशंका है कि 'नयी कहानी' कहने से आज के नवोदित, स्वस्थ, जीवंत कहानीकार 'नयी' के अस्वस्थ आग्रह से सृजन के महत्तर पथ से अलग हट कर बौद्धिक वृत्ति के लिए केवल अन्वेषण, प्रयोग, प्रतीक आदि के आलोचनात्मक जाल में पड़ जाएंगे। उन्हें शायद नहीं मालूम है कि 'नयी' की धबकाहट में अनजाने ही वे सृजन के जित 'महत्तर पथ' पर चलना चाहते हैं, वह 'सृजन' भी उसी डराकू 'नयी' का ही भाई-बन्ध है?

और परिवर्तित मूल्यों के स्थापन की गरमाहट है। इसलिए ‘नयी कहानी’ नामकरण पर प्रसिद्ध चीनी लोककथा को घटाते हुए इसका उपहास करने का प्रयत्न^१ सर्वथा शक्तिहीन और निष्फल है। साहित्येतिहासिक दृष्टि से इसके माय एक और बात जुड़ी है कि यह नाम ‘छायावाद’ या ‘प्रयोगवाद’ की तरह सपेक्षाभाव का शिकार नहीं है, अपितु अपने महत्त्व और प्रभुत्व से परिचित रहने के कारण उच्चाशय भावों का स्रोतक है, जिसके सामने पिछले क्षेत्रों के सारे जीवित कहानीकारों को अपने सारे अस्त्र डालकर मतग्रीब होना पड़ा है।

‘नयी कहानी’ और पुरानी कहानी का अन्तर

ये कथ्य और शिल्प की सीमा-रेखाएँ हैं, जहाँ स्वतन्त्रता के बाद की ‘नयी कहानी’ पुरानी कहानी से अपने को पूरी तरह विभक्त कर लेती है। पुरानी कहानी ‘रविव दस्तु’ (त्रिस्टलाइण्ड थिंग), ‘पुरा-अथात्मक दुनिया’ (ओल्ड-क्रैशन वर्ल्ड), ‘संचित विषय’ (स्टॉक मेटेरियल), ‘जीणों विचार’ (स्टेल आइडियाज़), ‘जड चिन्तन’ (फासिलाइज्ड थिंकिंग), ‘मूयवद पात्र’ (फार्मूलेटेड कैरेक्टर्स), ‘धिमे हुए मूल्य एवं विषय-वस्तु’ (रिपीटेड बैल्यूज ऐंड थिंग्स), ‘सस्ती, पीकी (फ्रीजिड) और नाटकीय संवेदनशीलता’, ‘हाय बैया-छाप भावुकता’ आदि की कहानी थी।^२ यह आनुभूतिक जड़ता और व्यर्थ व्यामोह की कहानी थी; जबकि ‘नयी कहानी’ में महमा भावविगणनात्मक स्थितियाँ (मूड मिचुएणन्स) तथा

१. एक राजा था। उसके पास एक बिल्ली थी। राजा ने उसका नाम रखा सिंह। रानी ने कहा—‘महाराज। सिंह से थोड़ा मेघ है। वह स्वयं तक जाता है।’ राजा ने बिल्ली का नाम सिंह बदल कर मेघ रख दिया। राजा के पुत्र ने कहा—‘पिताजी, मेघ से थोड़ा तो वायु होती है। वह मेघ को कोसों दूर भगा देती है।’ राजा को बात जेंचो। उसने नाम फिर बदला—वायु। तब प्रधान मंत्री ने अपनी राय रखी—‘वायु को तो दीवार रोक लेती है।’ राजा बोले—‘ठीक बात है। इसे हम दीवार ही कहेंगे।’ मंत्री ने कहा—‘भगर दीवार में चूहा छेद करता है।’ तो फिर इसे हम चूहा कहेंगे।’—राजा ने कहा। ‘पर सरकार, चूहे को तो बिल्ली खा जाती है।’ राजा उदास हो गये। बोले—‘तो फिर हम इसे बिल्ली ही कहेंगे।’
—‘राम्प घर्म’, जुलाई-अगस्त, १९६७, पृष्ठ २०।

२. अवधनारायण मुद्गल : ‘कहानी के सन्दर्भ में नये नाम की आवश्यकता’, ‘ज्ञानोदय’, दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १६३ से १६६ तक द्रष्टव्य।

के लिए कपातार और आन्वेषक द्वारा साहित्य-वैगमिक गंभीर के अनिष्टिक्त
 व्याप-विश्व तथा विधेयतामयता के अनिष्टिक्त विधेयतामय आन्वेष गत व्याप
 विधे गते हैं ।^१ पर ‘नयी कहानी’ नाम तो साहित्यता, युक्तिगुणता, अर्थव्यवस्था,
 विषय-प्रविष्टता जैसे सभी कोषों में उपयुक्त है, क्योंकि इसकी नवीनता वैसा-
 रिक-साहित्यिक पराक्रम, अन्वेष-दृष्टि, कथा-रचना, प्रविष्ट अन्विष्टि, अन्व-
 हित मान्यता, गूढ़ अर्थव्यवस्था और वैदिक गणन प्रभाव की है, जिसमें नये
 यथार्थ की समानता की छन्दःछन्दः, व्याप की छन्दः की गरिब नगमगाह

१. (क) नयी कहानी : पुरानी कहानी ।

‘नया’ शब्द समय-सापेक्ष है, अतः इसका कोई तथ्यान्व नहीं होना
 चाहिए । हर चीज अपने समय में नयी होती है, फिर कहानी ही नयी
 क्यों ? ‘नयी कहानी’ हो नाम क्यों ?

गोपी टोपी ? व्यक्ति-सापेक्ष है । अतः इसका कोई तथ्यान्व नहीं होना
 चाहिए । टोपी हर समय टोपी हो जाती है, फिर टोपी ‘गोपी टोपी’ हो
 क्यों ? टोपी कहिए ।

प्रेमचंद-साहित्य, जेम्स-साहित्य : साहित्य हर समय साहित्य ही
 होता है, फिर साहित्य पर हो नाम क्यों ? बोधी कहिए ।

गैलार्ड, बोल्गा, वेगर्स, अगोवा—ये सब होटल और रेस्तराँ स्थान
 ही होते हैं । फिर यह नाम क्यों ? डाबा ही कहिए ।

मशाल, बोधा, मोमयली, लालटेन, रंग रंग और पिजली—सब
 रोशनी ही देते हैं । फिर यह नाम क्यों ? ज्योति ही कहिए ।

पानी से पनचक्रियाँ चलती थीं, अब भी पानी से मशीनें चलती
 हैं, तो फिर पिजलीघर ही नाम क्यों ? पनचक्की कहिए ।

—कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’ : पृष्ठ ६७ ।

(ख) कुछ लोगों की धारणा-शक्ति यही तेज होती है और वे दूर से ही शब्दों
 को सूँघ लेते हैं । सो, लोगों को ‘नयी कहानी’ को ‘नयी’ में कुछ और ही
 गंध मिल गयी है । उन्हें आश्चर्य है कि ‘नयी कहानी’ कहने में आज के
 नवोदित, स्वस्थ, जीवन्त कहानीकार ‘नयी’ के अस्वस्थ आग्रह से सृजन
 के महत्तर पथ से अलग हट कर बौद्धिक तृप्ति के लिए केवल अन्वेषण,
 प्रयोग, प्रतीक आदि के आलोचनात्मक जाल में पड़ जायेंगे । उन्हें शायद
 नहीं मालूम है कि ‘नयी’ को घबराहट में अनजाने ही वे सृजन के जिस
 ‘महत्तर पथ’ पर चलना चाहते हैं, वह ‘सृजन’ भी उसी डराकू ‘नयी’ का
 ही भाई-जुन है ?

—डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ५४ ।

‘नयी कहानी’ : प्रकृति-परिचय

और परिवर्तित मूल्यों के स्थापन की गरमाहट है। इसलिए ‘नयी कहानी’ नामकरण पर प्रसिद्ध चीनी लोककथा को घटाते हुए इसका उपहास करने का प्रयत्न^१ सर्वथा शक्तिहीन और निष्फल है। साहित्येतिहासिक दृष्टि से इसके माय एक ओर बात जुड़ी है कि यह नाम ‘छायावाद’ या ‘प्रयोगवाद’ की तरह उपेक्षामात्र का शिकार नहीं है, अपितु अपने महत्त्व और प्रभुत्व से परिचित रहने के कारण उच्चाशय भावों का चोतक है, जिसके सामने पिछले क्षेत्रों के सारे जीवित कहानीकारों को अपने सारे अस्त्र डालकर नतप्रीव होना पड़ा है।

‘नयी कहानी’ और पुरानी कहानी का अन्तर

ये कथ्य और शिल्प की सीमा-रेखाएँ हैं, जहाँ स्वतन्त्रता के बाद की ‘नयी कहानी’ पुरानी कहानी से अपने को पूरी तरह विलय कर लेती है। पुरानी कहानी ‘रविव बस्तु’ (निस्त्राइट थिंग), ‘पुरा-प्रयात्मक दुनिया’ (ओल्ड-फ्रेंशन वर्ल्ड), ‘सञ्चित विषय’ (स्टॉक मेंटेरियल), ‘जीवं विचार’ (स्टेल आइडियाज़), ‘जड़ चिन्तन’ (फामिलाइड थिंकिंग), ‘मूलवद् पात्र’ (फामिलिटेड कैरेक्टर्स), ‘घिसे हुए मूल्य एवं विषय-बस्तु’ (रिपीटेड वैल्यूज ऐंड थिंग्स), ‘सस्ती, पीकी (फ्रीजिड) और नाटकीय संवेदनशीलता’, ‘हाथ देया-छाप भावुकता’ आदि की कहानी थी।^२ यह आनुभूतिक जडता और व्यर्थ व्यामोह की कहानी थी; जबकि ‘नयी कहानी’ में सहमा भावार्गणात्मक स्थितियाँ (मूड सिचुएशन्स) तथा

१. एक राजा था। उसके पास एक बिल्ली थी। राजा ने उसका नाम रखा सिंह। रानी ने कहा—‘महाराज। सिंह से थोड़ा मेघ है। यह स्वर्ग तक जाता है।’ राजा ने बिल्ली का नाम सिंह बदल कर मेघ रख दिया। राजा के पुत्र ने कहा—‘पिताजी, मेघ से थोड़ा तो वायु होती है। यह मेघ को कोलों दूर भगा देती है।’ राजा को बात जँची। उसने नाम फिर बदला—वायु। तब प्रधान मंत्री ने अपनी राय रखी—‘वायु को तो दीवार रोक लेती है।’ राजा बोले—‘ठीक बात है। इसे हम दीवार हो कहेंगे।’ मंत्री ने कहा—‘मगर दीवार में चूहा छेद करता है।’ तो फिर इसे हम चूहा कहेंगे।’—राजा ने कहा। ‘पर सरकार, चूहे को तो बिल्ली खा जाती है।’ राजा उदास हो गये। बोले—‘तो फिर हम इसे बिल्ली ही कहेंगे।’
—‘राष्ट्र धर्म’, जुलाई-अगस्त, १९६७, पृष्ठ २०।

२. अवधनारायण मुद्गल : ‘कहानी के सन्दर्भ में नये नाम की आवश्यकता’, ‘मानोदय’, दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १६३ से १६६ तक द्रष्टव्य।

विद्याएँ (ऐरवन्त) उभरी—अमूर्त, अविज्ञाननिष्ठ तथा अज्ञानपूर्ण (ऐरवन्त-ट्रेन्ड तथा पेंटेस्टिक और निनोमिनिस्टिक)। 'नयी कहानी' में तीन विद्याएँ उभर आया हैं—आन्तर, बाह्य तथा मान-मोक्षमय। इनमें मर्यादा दृष्टि (कन्डिड्यू), मंगल (मोर्टल), धर्म-भगिमा (टोन), धर्म-भेदा (कन्डिड्यू), मन्विमय अमूर्तता (ऐरवन्त-ट्रेन्ड और ऐरवन्त-ट्रेन्ड) और मनुष्य-मर्त्य-भेदा (ऐरवन्त-ट्रेन्ड विरुद्ध मर्यादा-मर्त्य) जैसे तरह भी आये, जो पुरानी कहानी में नहीं गयी थी। पुरानी कहानी विद्याएँ में मनुष्य की ओर मर्त्योन्मुख थी; 'नयी कहानी' एक में मर्त्य की ओर, विद्या में विद्या की ओर और मनुष्य में मर्त्य की ओर मर्त्योन्मुख है। पुरानी कहानी मर्त्यमान में जीवन मर्त्य को देगी थी, 'नयी कहानी' मर्त्यमान में जीवन मर्त्यमान को देगी है। पुरानी कहानी की प्रवृत्ति मर्त्योन्मुख थी, 'नयी कहानी' की प्रवृत्ति मर्त्योन्मुख है। पुरानी कहानी में भाषा की मर्यादा-भाषा थी, 'नयी कहानी' भाषा-विहीन भाषिक प्रयोग की कहानी है। पुरानी कहानी मनुष्य, जीवन, समाज, इतिहास और व्यक्तित्व की व्याख्या मनुष्य करने वाली कहानी थी, जो एक निर्वचन (इन्टरप्रेटेशन) देती थी, पर 'नयी कहानी' मनुष्य, उनके जीवन, समाज और ऐतिहासिक सन्दर्भ को भेदनी-अनुभूतनी है। पुरानी कहानी बनायी जाती थी और 'नयी कहानी' कथाकार के हाथों पटित होती है। पुरानी कहानी जोड़-बटोर कर लिखी जाती थी, 'नयी कहानी' ताजा अनुभूति (फ्रेश हैड एक्वायिरीटिव) से भर जाती है। "यहने वा कहानीकार कहता था—यह आदमी गुगी लग रहा है। इसे सुली दियाया जा सकता है।...यह आदमी बीमार लग रहा है। इसे बीमार बनाया जा सकता है। आज वा कहानीकार कहता है—यह आदमी सुली है; यह आदमी बीमार है।"^१ पुरानी कहानी और 'नयी कहानी' में भाषा के माध्यम परिवेश की ऐतिहासिकता की सचाई वा, परिवेश की ऐतिहासिकता के माध्यम-वर्णन सत्य की प्रामाणिकता की ग्रहणशीलता के आप्रह वा और इस आप्रह के माध्यम कथा-संयोजन की वस्तु-निष्ठा वा अन्तर है।^२ पुरानी कहानी शाश्वत मूल्य की जड़ता की कहानी थी, 'नयी कहानी' इस जड़ता का उच्छेद करने वाली तथा परिवर्तित मूल्यों के प्रति जागरूक है। इसीलिए यह जीवन की सारी संगति-विसंगति, जटिलता और दबाव की अनु-

१. दूधनाथ सिंह : 'नयी कहानी : कुछ विचार-सूत्र', 'नयी कहानियाँ', सितम्बर १९६४, पृष्ठ ८२।

२. 'विकल्प', नवम्बर १९६८, पृष्ठ १५६।

भूति की कहानी है। पुरानी कहानी साहित्य में जीवन की यात्रा करती थी, ‘नयी कहानी’ जीवन से साहित्य की यात्रा करती है। पुरानी कहानी निष्कर्ष-वादी अन्त की साधिका, लेखकीय मन्तव्य की वाहिका और आरोपित विचारों की विन्यास-कारिका थी, पर ‘नयी कहानी’ अन्तिम रूप से कुछ भी नहीं कहने के साहस की कहानी है। पुरानी कहानी इकहरो अनुभूति के सपाट सीधेपन की कहानी थी, ‘नयी कहानी’ संश्लिष्टानुभूति के समग्र में रूपायन की कहानी है। पुरानी कहानी उपजीवी, क्षणजीवी पात्रों की कहानी थी, ‘नयी कहानी’ केन्द्रीय पात्रों की कहानी है। यह सम्वर्धन-जुड़ी पूर्ण मूर्ति की स्थापिका है। पुरानी कहानी में वातावरण वास्तविक था, पर कहानी का कथ्य झूठा, ‘नयी कहानी’ में वातावरण भले ही झूठा हो, पर कथ्य सच्चा है। ‘नयी कहानी’ कला-भूल्य को जीवन-भूल्य में बदलती है। पुरानी कहानी का कहानीकार न्यायाधीश था। वहाँ भाषिक स्तर पर भयंकर अन्तर्विरोध था। ‘नयी कहानी’ में इन सबका अभाव है।^१ स्पष्ट है कि पुरानी कहानी से ‘नयी कहानी’ के वैभिन्न्य विविधस्तरीय हैं, जो इन दोनों को सर्वथा विच्छेदित करते तथा ‘नयी कहानी’ को नये तौर पर अस्तित्व-सम्पन्न करते हैं। सचमुच “ ‘नयी कहानी’ समकालीन यथार्थ-बोध, प्रामाणिकता की खोज, मर्जनात्मक प्रयाम, आत्मगत अनुभूति, ईमानदारी, सच्चाई, विच्छिन्न भाव-बोध के स्थान पर एक समग्र सवेदना, सामाजिक चेतना के आधिक्य आदि के कारण एक नयेपन की शुरुआत है,”^२ जिसका पुरानी कहानी में नितान्त अभाव है।

‘नयी कहानी’ : आविर्भाव के कारण

‘नयी कहानी’ के आविर्भाव के तीन कारण हैं—१. कहानी-लेखकों की संस्कारजन्य रचना-प्रवृत्ति की उद्विकासवादी चेतना, २. पाश्चात्य जगत् का सहगमन और ३. पूर्ववर्ती पीढ़ी के कहानीकारों की विरोधात्मक प्रतिक्रिया।^३

यद्यपि पहला कारण किसी भी युग के लेखन में दीख पड़ सकता है, तथापि भारत में स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् यह चेतना अधिकाधिक क्रिया-

१. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ २१ से ४६ तक द्रष्टव्य।

२. डॉ० स्वर्णकिरण : ‘नयी कहानी’ : अत्याधुनिक हिन्दी-साहित्य’ (सं० डॉ० कुमार विमल), पृष्ठ २०२।

३. वही, पृष्ठ १८१।

शील हो उठी। इस चेतना के ही कारण काल्पनिक संसार छूटा तथा यथार्थ वध्य-संसार आया। इसने भावुकता की अपेक्षा बौद्धिकता को प्रतिष्ठित किया तथा स्पष्टता की जगह साकेतिकता और मनोरंजन की जगह जीवनगत उत्स-भनों पर विचार किया।

थ्रेटहार्ट, जार्ज वाशिंगटन, हॉथान, एफ० स्कॉट फिट्ज़जेराल्ड जैसे अमरीकी कहानीकारों का हिन्दी पर प्रभाव भी 'नयी कहानी' की आविर्भूति का एक कारण है, जिससे कहानी स्थानीय रंग से सहसा जीवन्त हो उठी। ओ० हेनरी की प्रादेशिक और नागर रंगत, ऑल्डिक् की नाटकीयता, हेमिंग्वे की साकेतिकता और फॉकनर की सहज स्वाभाविकता ने कहानी की परम्परित कला में अभूतपूर्व परिवर्तन कर दिया। हिन्दी कहानी पर प्रॉज काफ़का, मोराविया, आल्बेयर कामू आदि का भी प्रभाव पड़ा। अतः कहानी-कारों द्वारा इन सबका सहगमन भी 'नयी कहानी' के आविर्भाव का साथ कारण है।

'नयी कहानी' के आविर्भाव का तीसरा कारण पूर्ववर्ती कहानीकारों की नवकथालेखन के प्रति विरोधात्मक प्रतिक्रिया है। वस्तुतः 'नयी कहानी' पुरानी कहानी के विरोध की प्रक्रिया में ही बनयी। यदि पुराने सहवर्ती कथाकारों द्वारा किया गया विरोध इसकी विकसनशीलता का उत्प्रेरक बन गया तो आपसी काट-छाँट और लीमेवाजी धूप और हुवा बन गयी।

'नयी कहानी' : विविध समसामयिक परिस्थितियाँ

हिन्दी-कहानी में 'नयी कहानी' का पदार्पण राजमार्ग से नहीं होकर सामान्य पथ से होता है। यह रुढ़ि और जड़ता, आवृत्ति और प्राचीनता की पुण्डभूमि में एक अनिवार्यतावश प्रवृत्त होती है। यह जनजीवन से कट कर 'नयी कविता' की तरह प्रयोग और चमत्कार की वृत्ति से आरम्भ नहीं होती। फलतः इसके मूल में प्रदर्शन-हेतुक शिल्प-प्रयोग प्रायः नहीं मिलते हैं। इसने प्रत्येक परिस्थिति के परिवर्तित कथ्य को नयी और मौलिक संवेदना से अनुस्यूत कर वाणी दी है।

'नयी कहानी' परिवर्तित परिवेश की प्रबुद्ध, व्यावहारिक, कुशाग्रमति आत्मज्ञा है। परिवेश वातावरण का पर्याय नहीं है। वातावरण की चेतना व्यष्टि-आश्रान्तता दे सकती है, पर परिवेशगत चेतना सामाजिक दृष्टि देती है। वातावरण से आश्रान्त व्यक्ति परिवेश के प्रति सचेत होने के लिए मध्यम कर सक्ता है, पर परिवेश के प्रति चेतन व्यक्ति वातावरण से आश्रान्त

होता है।^१ इस ऐतिहासिक परिवर्तन को परिवेश और बातावरण दोनों ही के आधार पर समझा जा सकता है। स्वतन्त्रता मिलते-न-मिलते सारी परि-वेगात्मक परिस्थितियाँ भटके से परिवर्तित हो जाती हैं और इतिहास का नया दौर आ जाता है। इन कथाकारों ने उस समय परिस्थिति-संसार को भेला है, जिसने उन्हें आन्तरिक और आत्यंतिक धूना है। इन्हीं बाह्य परि-स्थितियों की दुनिया से उनका आन्तरिक संसार निर्मित होता है। ये विविध ममसामयिक परिस्थितियाँ क्रमशः राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक और सांस्कृतिक हैं।

१५ अगस्त, १९४७ को एक ओर भारतवर्ष स्वतन्त्र हुआ, दूसरी ओर भारत और पाकिस्तान का विभाजन, यद्यपि पाकिस्तान अपना स्वतन्त्रता दिवस १४ अगस्त को ही मानता है। स्वतन्त्रता देने समय भारतीय स्वतन्त्रता-अधिनियम के अन्तर्गत ब्रिटानी साम्राज्यवादियों द्वारा शासन और देशों राज्यों के बीच सारी सन्धियाँ समाप्त कर दी गयीं। उन्हें भारत या पाकि-स्तान किसी में इच्छानुरूप विलयन की छूट दे दी गयी। इस अधिनियम ने प्रथमतः हिन्दू और मुसलमान के बीच बंमनस्य और साम्प्रदायिकता का अकु-रित बीज-बपल किया। द्वितीयतः देशी राज्यों के विभक्त रहने और विविध इकाइयों में बने होने का कुचक्र रचा गया, जिस कारण उस समय की अनेक रियामतों ने भारत अथवा पाकिस्तान किसी में भी अपने विलयन की अपेक्षा स्वतन्त्र ही रहना चाहा। केवल जूनागढ़ और हैदराबाद रियामतें पाकिस्तान में सम्मिलित होने को उत्सुक थी। तृतीयतः पाकिस्तानी शासक ने कश्मीर को हृदय के लिए अपने मैनिफेस्टो को आश्रमण-हेतु अनुमत कर दिया। इन सारी स्थितियों को सरदार पटेल की सूझ-बूझ और महाराजा हरिमिह के योगदान से ठीक किया जा सका। फिर जम्मू और कश्मीर का भारत में विलय हुआ। भारतीय सेनाएँ बिर्मैया के सेनापतित्व में कश्मीर गयीं। वहाँ पाकिस्तानी सेना का सामना करती जब वे रावलपिंडी की ओर बढ़ने लगी तब प्रधान मंत्री नेहरू ने सुरक्षा-परिषद् का युद्ध-विराम-प्रस्ताव स्वीकार कर लिया। भारत को किसी प्रकार का लाभ न हो सका; क्योंकि वे बिना किसी निर्णायक स्थिति के ही कश्मीर की समस्या ‘संयुक्त राष्ट्रसंघ’ में ले गये थे। पश्चिमी देशों को उत्तमोत्तम अवसर मिला। उन्होंने आश्रमणकारी पाकिस्तान

१. ह्यूकेस : ‘नयी कहानी : परिवेश की ऐतिहासिकता की भाषा’, ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ १६८।

और आशान्त भारतवर्ष को समान स्तर पर रखते हुए पाकिस्तानी आक्रमण को जनमत की भांग का रूप दिया। हैदराबाद की समस्या भी ऐसे ही जटिल बनायी गयी। भारत सरकार के नानाविध प्रयत्नों के बाद भी वह भारत में सम्मिलित नहीं हुआ। वस्तुतः हैदराबाद निजाम द्वारा नहीं, वहाँ की 'रजा-कार' नामक साम्प्रदायिक संस्था द्वारा शासित था। इनका नेता कासिम रिजवी हैदराबाद का नियन्ता था। उसकी साम्प्रदायिकता से हत्या, अग्निकांड और बलात्कार घुसू हुए। तब भारत सरकार ने नागरिकों के रक्षार्थ १३ सितम्बर, १९४८ को चार दिशाओं से हैदराबाद में सैनिक भेजे। १६ सितम्बर तक लड़ाई होती रही। १७ सितम्बर को हैदराबाद ने आत्म-समर्पण किया और जनरल जौधरी के अधीन वहाँ तात्कालिक सैनिक-शासन स्थापित कर दिया गया।

२६ नवम्बर, १९४९ को संविधान-सभा ने संविधान का निर्माण-कार्य पूरा किया तथा उसे अंगीकृत, अधिनियमित और आत्मार्पित किया। २६ जनवरी, १९५० को भारत सर्वप्रभुता-सम्पन्न लोकतन्त्रात्मक गणराज्य बना। भारत की ब्रितानी संसद द्वारा परिचालित परराष्ट्रनीति समाप्त हो गयी और भारत ने स्वतन्त्रता, सद्भाव, शान्ति और सह-अस्तित्व के आधार पर अपनी विदेश नीति स्थिर की। विदेशों ने पहले तो इस तटस्थ नीति को शका, निन्दा और भर्त्सना की दृष्टि से देखा। ब्रिटेन की दृष्टि में यह पाखण्ड-भरी नीति थी तो उस और अमरीका को भारत अपने-अपने विरोधी का अनुयायी लग रहा था और फ्रांस इस तटस्थता-नीति के मूल में निष्प्रियता का अवबोध कर रहा था। पर डॉ० ईश्वरी प्रसाद के शब्दों में "यह तो भारत की परम्परागत सच्ची, अहिंसक और निर्भीक नीति थी, जिसके आदर्शों का शिलान्यास गाँधी जी के सिद्धान्तों पर हुआ था"।^१ धीरे-धीरे भारत की इस नीति से लोग प्रभावित होने लगे और इसके प्रति उनका विश्वास स्थिर होने लगा। भारत ने कोरिया में युद्ध बन्द करवाने में महत्त्वपूर्ण योगदान किया। उसे कोरिया में बन्दी प्रत्यावर्तन के लिए अध्यक्षता-हेतु चुनाया गया। उसने इंडोचीन में भी लड़ाई बन्द करवायी और लाओस के अन्तर्राष्ट्रीय आयोग का भी वह अध्यक्ष बना। इतना ही नहीं, जब मूडान में पक्षपात-रहित चुनाव कराने के लिए भारत से निर्वाचनायुक्त माँगा गया तब वहाँ भी उसने अपना धर्म निभाया।

१. डॉ० ईश्वरी प्रसाद : (डॉ० सुरेश सिन्हा सिल्लित 'हिन्दी कहानो : उद्भव और विकास' के पृष्ठ ५४७ पर उद्धृत)।

स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद छोटे-छोटे देशी राज्यों के भारत-संघ में विलयन से सामन्ती बोझ से पिसती जनता को शीघ्र ही उबरने का विश्वास होने लगा। सरकार ने सारे पुराने ढाँचों को तोड़कर प्रजातन्त्रात्मक ढंग से गरीबी और अमीरी की खाई पाटने और भावसंवेगीय समता फैलाने की घोषणा की। केन्द्रीय स्तर पर राष्ट्रशक्ति का वितरण तीन वर्गों में हुआ—१. जनता के नाम पर उभरे राजनयिक नेता-वर्ग। २. नौकरशाही के अवशेष, सरकारी मशीनरी और केन्द्रीय स्रोतों के अधिकारी प्रशासक-वर्ग। ३. सरकार-प्रदत्त उच्च पदों के खरीददार बड़े किसान, ठीकेदार, व्यापारी आदि। ग्राम्य स्तर पर यह विभाजन चार वर्गों में किया गया—१. चौकीदार, पटवारी, लम्बरदार, तहसीलदार, अंचलाधिकारी आदि। २. सिपाही, जमादार, थानेदार, आरक्षी-अधीक्षक आदि। ३. पंच, सरपंच, न्यायपंच, न्यायाधिकारी आदि। ४. ग्राम-सेवक, प्रखण्ड विकास-पदाधिकारी, अभियन्ता, जिलाधीश आदि। कुल मिला कर स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पश्चात् घरती, धन, प्रभुता आदि का वितरण इन्हीं सात स्रोतों में हुआ। पर इन सब का खोललापन बहुत शीघ्र स्पष्ट होने लगा और प्रमुख-सम्पन्न व्यक्तित्वों की खोट-भरी नीयत भी बेनकाब होने लगी।

दूमरी और भारत-पाकिस्तान के विभाजनवश दंगे, अगलगी, भीषण हत्या-कांड, निर्वासन, निष्कासन आदि हुए। फलतः नैराश्य का कुहासा भारतीय तरुणों के दृष्टिपथ में छा उठा। और ‘कलाकारों की करवटों में काँटे भर उठे’।^१ आँखों के सामने ही यह सारा भयावह ताड़व हुआ। बच्चों को सगीनों की नोकों पर उछाल दिया गया। युवती नारियों का शीलभंग किया गया और उनके अंग-प्रत्यंग का अत्यन्त अश्लील और गन्दे ढंग से उपहास किया गया। “तब नोआखली जल रहा था, कलकत्ता ही नहीं, सारा बंगाल आग की लपटों में राख हो रहा था।...पंजाब में गले कट रहे थे, स्त्री-पुरुषों एवं मासूम अश्विनी बच्चों के रक्त गन्दी नातियों में बह रहे थे... यह था स्वतन्त्रता का उपहार, जो नयी पीढ़ी को मिला था और जिसका एक वर्ग सर्जनात्मक प्रतिभा से विभूषित था”।^२

यही स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद की राजनीतिक स्थिति थी। एक ओर राष्ट्रीय स्वाधीनता मिलने के कारण उदार चेतना का प्रादुर्भाव हुआ था, दूसरी ओर विभीषिकाओं का घुटन-मरा घुआँ छाया था और तीसरी ओर

१. डा० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में कान्पेक्षों के प्रयोग’, पृष्ठ २०८।

२. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘हिन्दी-कहानी : उद्भव और विकास’, पृष्ठ ५४६।

स्वाधीनता-संग्राम के सन्दर्भ में एकजुट हुई पूँजीवादी और जनवादी दोनों भिन्न शक्तियाँ पूर्णतः विच्छिन्न हो गयी थी।

इस प्रकार राजनीतिक स्थिति ने हिन्दी-कहानीकारों को नये मूल्यों के अन्वेषण की दिशा में उन्मुख किया। इसकी जातीय उदार चेतना की आविर्भूति ने अछूते ग्राम-वर्ग, उसकी विखरी शक्ति आदि के चित्रण के लिए नये कहानीकारों को कसबाई, गैबई और आचलिक कथाभूमि की ओर अभिप्रेरित किया। इसके नृशंस हरयाकाड और दगे ने नान यथार्थ-चित्रण, आनुभूतिक प्रामाणिकता, केन्द्रित चिन्तनशीलता आदि को उभारने और प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया। साथ ही पूँजीवादी-जनवादी शक्ति की विच्छिन्न सहस्थिति ने परम्परा, पुरातनता आदि के प्रति पूर्ण विरोध और अभिनव प्रयोग की शक्ति-समर्थ स्वर देने शुरू किये। इसी परिवर्तित राजनीतिक परिस्थिति के कारण ‘नयी कहानी’ जन-जीवन से अविच्छिन्न रूप में जुड़ कर प्रकट हुई। इसके आधार पर ही सामाजिक, आर्थिक, धार्मिक तथा सांस्कृतिक परिस्थितियों में भी परिवर्तन हुए।

‘नयी कहानी’ के आविर्भाव में तत्कालीन सामाजिक स्थिति का भी योगदान महत्वपूर्ण है। जीवन-व्यवस्था में परिवर्तन आ गया था। पिता-पुत्र, पति-पत्नी, भातेदारों आदि के सम्बन्धों में दरार आने लगी थी। अब ऐसी उभरती दरारों को भर सकने वाली पुरानी मान्यता की सीमेंटी शक्ति समाप्त हो रही थी। पुत्र परलोक के लिए नहीं, इहलोक के लिए आवश्यक हो गया था और उसके लिए पुरानी आचरण-संहिता अनुपयोगी हो रही थी। परिवार के वृद्ध को वह दया-संवेदना से भर कर ही स्वीकार रहा था। पति-पत्नी-सम्बन्ध बदलने लगा था। नारी संविधान से सुरक्षित हो गयी थी। समाज में उसकी स्वतन्त्र सत्ता बन रही थी। विवाह की परम्परागत सस्था के सामने अनवरत प्रश्न-चिन्ह लग रहे थे। एक सन्तुलन की माँग हो रही थी। पुरुष यौन-जीवन में स्वतन्त्रता चाहते लगा था। नारी विवाह-मस्या को स्वीकार कर भी उसे निजी मान्यतानुरूप चलाना चाहती थी। उसके मस्तिष्क में जन्म-जन्मान्तर-सम्बन्ध की कल्पना अब नहीं थी। दूसरी ओर पुरुष-मन नारी को परिपूर्ण व्यक्तित्व देने की तैयार नहीं हो रहा था। पुरुष चौबीसो घंटे निभर स्त्री के प्रति अपने दृष्टिकोण में हिंकारत पाने लगा था। पत्नी को वह घर-गृहस्थी में रमे मनुष्य की तरह नहीं ग्रहण कर बोझ की तरह ढोने लगा था। इसमें पारस्परिक ईर्ष्या गंड़ित होने लगी थी और दो अर्द्ध इकाइयाँ बनने लगी थी, जो अपने परिवेश में जीवन के मगत मूल्य और पद्धति का चुनाव कर स्वतन्त्र

और परिपूर्ण इकाई बन सकने की दिशा में अप्रसर होने लगी थीं। गाँव-गाँव में पंचायत व्यवस्था संशोधित हो रही थी। एक नयी सामाजिक जीवन-व्यवस्था की नींव पड़ने लगी थी, जिसमें सबको समान अवसर और व्यक्ति-स्वातंत्र्य प्राप्त हो रहा था। सामन्तकालीन सामाजिक अवशेष समाप्त हो रहे थे और नयी सामाजिक व्यवस्था आरम्भ हो रही थी। पर इन सबका विकास धीरे-धीरे निराशामूलक स्थितियों में हो रहा था। व्यापक गरीबी, भयंकर बेरोजगारी और चारों ओर पड़ी अनियोजित शक्ति सामाजिक स्थिति रच रही थी। इस प्रकार सामाजिक परिस्थिति ने ‘नयी कहानी’ के लिए नवीन परिवर्तन-गामी मूल्यों से गुजरने की प्रक्रिया में समुचित पृष्ठभूमि प्रस्तुत कर दी थी।

स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् देश का एक बहुत बड़ा वर्ग बेरोजगार हो उठा, जो आर्थिक स्रोत के अभाव में सूखने लगा, प्रत्येक राज्य में काम मागने वालों की सूची करोड़ों की संख्या में पहुँचने लगी। किन्तु किसी भी राज्य-सरकार द्वारा इन्हें उत्पादक इकाइयों में बदलने का कोई कार्यक्रम आरम्भ नहीं किया जा सका। “करघे हैं तो सूत नहीं हैं। खाद है तो बीज नहीं है। कच्चा माल है तो ईंधन नहीं है। तकनीशियन हैं तो उद्योग नहीं हैं। उद्योग है तो तकनीशियन नहीं हैं। इंजन हैं तो डिब्बे नहीं हैं। डिब्बे हैं तो रेलवे लाइनें मजबूत नहीं हैं। अणुशक्ति है तो उसके उपयोग का कार्यक्रम नहीं है। मतलब यह कि जिस आर्थिक त्रान्ति की पूरी सम्भावना थी वह नहीं हुई।”^१ इस आर्थिक परिस्थिति ने व्यापक दरिद्रता और बेरोजगारी दी, खाद्य-उपयोग की वस्तुओं से लेकर दैनिक उपयोग की वस्तुओं तक कमरतोड़ मूल्य-वृद्धि दी, सरकारी नियंत्रण (कंट्रोल) कर बाजार में सामान का अभाव किया और चोर-बाजारी का मार्ग प्रशस्त किया। इस प्रकार अर्थतः दारुण परिस्थिति पैदा हुई और आर्थिक सम्पन्नता की उचित मांग स्वप्न हो गयी। अर्थतंत्र की यह कुलबुलाती पीड़ा हिन्दी-कहानी को सर्वथा परिवर्तित कथ्य, दृष्टिकोण, स्वर, शिल्प और भाषा देने के लिए काफी थी, जिसने ‘नयी कहानी’ का आधिर्भाव हुआ।

स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद धर्म गत्यात्मक शक्ति नहीं रह सका। धर्म का विरोधी वातावरण तैयार होने लगा। समग्र पुरा-धार्मिक वैश्वात्मिक मान्यताएँ खंडित होने लगी, पारलौकिक भय मिटने लगा। जीवन-यद्धति के मूल्य अब धर्म द्वारा निर्धारित नहीं होने लगे। साथ ही धर्म युगीन प्रश्नों को उत्तरित

१. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ १६५।

करने में धुंकेने लगा, क्योंकि अब भारत धर्मनिरपेक्ष राष्ट्र बन गया था। पुन-जन्म की अनुभूति विलक्षणता और विस्मिति पैदा करने वाली हो गयी, फलतः उसके प्रति आस्था भरने लगी। भारतीय राष्ट्र ईश्वर की मृत्यु-शय्या को घेर कर खड़ा हो उठा। धर्मप्राण भारत सञ्चाई न रहकर तथ्य-मात्र हो गया। तथ्य भी विशेष कारणवश; क्योंकि हमारे यहाँ के सामाजिक जीवन का यह एकमात्र मंच था—सामुदायिक सम्मिलन का मंच, क्योंकि हमें इसी से अनेकानेक से जुड़े रहने का विश्वास भी मिलता रहा है। 'नयी कहानी' के आविर्भाव और विकास में धर्म के इन बदलते मान-मूल्यों ने भी भरपूर अभिप्रेरण और योगदान किया।

सांस्कृतिक सन्दर्भ भी स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद परिवर्तित हुआ। वर्ण-व्यवस्था आमूल निरस्त हो गयी। अब न वह समाज की नियामिका रही और न मनुष्य की कर्मप्रेरिका। मानवीय दायित्व और अधिकारों के प्रति उसका बोध-शापन भी मिट गया, पर समाज का सन्तुलन बना रहा। टूटती-मिटती वर्ण-व्यवस्था उसे प्रभावित नहीं कर सकी। पिछड़ी, जंगली और अनुसूचित जातियों को सरकार की ओर से विशेष सुविधाएँ मिलीं। अध्ययन, आवास की सुविधा से सेवा-भूति की सुविधा तक इनको विशेष छूट दी गयी। इस प्रकार वर्ण-व्यवस्था का सांस्कृतिक महत्त्व समाप्त हो गया। सांस्कृतिक दृष्टि से आध्यात्मिक जीवन के जीवन-भरण के प्रश्न भी दर्शन के विषय न रह कर मानव-केन्द्रित हो गये। इनका सन्दर्भ बदल गया और दार्शनिकता अव्यावहारिक हो उठी। स्वर्ग और नरक की कल्पना का स्थान अत्यल्प होकर शून्य होने लगा। मनुष्य अप्राकृतिक मृत्यु की चिन्ता में निमग्न हो उठा। संस्कृति के स्वर्ण-पृष्ठ भी अतीत की वस्तु बनने लगे और उनका मूल्यांकन अनिवार्य नवीनता के परिप्रेक्ष्य में किया जाने लगा।

'नयी कहानी' : प्रकृति-परिचय

एक निष्कर्ष है, महज सामाजिकता, अनुभूति और परिवेश-बोध की विकसित चेतना का। यह 'नयी कहानी' की पूर्व-रेखांकित प्रकृति है।^१ पर जब हम 'नयी कहानी' का सम्यक् अध्ययन-अनुशीलन करने हैं तब इसकी कुछ और विस्तृत दश-भूत प्रकृति-व्याख्या स्पष्ट होती है—

१—न्यायन के व्यक्तीकरण के सृज साहस की प्रवृत्ति।

१. डॉ० सतीशचन्द्र राय : 'आधुनिक हिन्दी-कहानी', पृष्ठ १६।

२—परम्परा से विद्रोह की प्रकृति ।

३—बहुविध प्रयोगशीलता की नैसर्गिक प्रकृति ।

४—निरन्तर परिवर्तित होते रहने की गतिशील प्रकृति ।

५—विविध-क्षेत्रीयता की प्रकृति ।

६—आधुनिकता को नवीन सामाजिक सन्दर्भ में अन्वेषित करने और जीवन के प्रति आस्था की मांग करने की प्रकृति ।

७—व्यार्थपरक, समाजधर्मा, प्रगतिशील मूल्यों के प्रति समर्पण की प्रकृति ।

८—जातीय-राष्ट्रीय सन्दर्भों तथा जनजीवन से जुड़ने की प्रकृति ।

९—बौद्धिकता की प्रकृति ।

१०—सक्षिप्त न हो सकने की प्रकृति ।

‘नयी कहानी’ की पहली प्रकृति नयापन की अभिव्यक्ति के सहज साहस की है। ‘अब तक कुछ भी नहीं हुआ है’ की सहज मान्यता के सम्पुट से ही ‘नयी कहानी’ साहस का मोती पैदा करती है, जिसके कारण आलोचक चौंकते, निस्तेज होते और स्वीकृति-अस्वीकृति की उबेड़नुन में पड़ते हैं। यह प्राथमिक प्रकृति प्रायः सभी नयी कहानियों में प्राप्त होती है। कमलेश्वर की ‘राजा निरवमिया’,^१ भीष्म साहनी की ‘चीफ़ की दावत’,^२ तथा उषा प्रियवदा की ‘बापसी’,^३ से दूषनाथ सिंह की ‘प्रतिनिधि’^४ और महेश्वर अरिन्दम की ‘कथान्वेषण . सुबह तक’^५ की कहानियों में यह विद्यमान है, जहाँ अभिव्यक्ति अपनी भरपूर साहित्यिक बलवत्ता से जीवन्त हो उठी है। ‘नयी कहानी’ की इस जन्म-चेतना से परिचित नहीं रह सकने के कारण ही आलोचक ‘नयी कहानी’ के प्रति यह आरोप करता है कि “वर्तमान हिन्दी-कहानी ने अपने पूर्ववर्तियों से सब-कुछ लिया है, पर उनका साहस और उनकी कर्मठता को त्याग दिया है,”^६ जो पूर्णतः निरर्थ-निस्सार है। ‘नयी कहानी’ की प्रखर अन्तश्चेतना

१. ‘कमलेश्वर की श्रेष्ठ कहानियाँ’, पृष्ठ २१ ।

२. ‘एक दुनिया समानान्तर’ (सं० राजेन्द्र यादव), पृष्ठ २२३ ।

३. ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ १४३ ।

४. ‘कहानी’, मार्च १९६६, पृष्ठ १२ ।

५. ‘ज्ञानोदय’, मई १९६६, पृष्ठ ६८ ।

६. हृषीकेश : ‘आज की हिन्दी कहानियाँ : नयी प्रवृत्तियाँ’, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ ७६ ।

ने न तो अपने पूर्ववर्तियों का जड़ीभूत सर्वस्व ही ग्रहण किया है, और न वह तथाकथित साहस, जिससे वही अधिक बमंठ साहस इमने स्वयं आकर्षित-प्रदर्शित किया है।

उक्त ग्राहस के आधार पर ही ‘नयी कहानी’ की दूसरी प्रकृति स्पष्ट होती है—परम्परा का घोर तिरस्कार। ध्यातव्य है कि परम्परा-प्रथित कहानी का अधिकांश घिसा हुआ और रूढ़ था, ईष्यगन्तारमक। इस पर भी यह प्रवहन इतना शीघ्र था, जिससे किसी सेतु की रचना असम्भाव्य रही। फलतः ‘नयी कहानी’ ने कथित ईष्यगन्तार के विकास में भी निजी सेतु का ही निर्माण किया। इसने जैनेन्द्र, अजैय, इसाचन्द्र जोशी आदि कहानीकारों की सम्पूर्ण परम्परा से विद्रोह किया, यशपाल की पूरी कथा-मृष्टि का तिरस्कार किया और जहाँ-कहीं प्रेमचन्द से ग्रहण भी किया वहाँ पुनर्मूल्यांकन के सहारे विद्रोही पुट देते हुए अपना सुविचारित प्रमाण किया। इस प्रकार परम्परा का तिरस्कार ‘नयी कहानी’ का व्यवहार-धर्म बन गया। इस तथ्य को ठीक-ठीक नहीं ग्रहण कर सकने के कारण जहाँ मोहन राकेश, नेमिचन्द्र जैन और हरिश्चकर परसाई तक ने इसे परम्परा से अविच्छिन्न मानने की भूल की है^१ वहीं इस प्रकृति का सही-सही दिशा-बोध राजेन्द्र यादव, रमेश बक्षी, देवीशकर अवस्थी और नामवर सिंह जैसे विचारकों^२ ने किया है। निश्चयतः इस प्रकृति की सिद्ध वैचारिक पृष्ठभूमि है (द्रष्टव्य विचारगत प्रयोग), जिसे किनी भी मूल्य पर अस्वीकार नहीं किया जा सकता।

‘नयी कहानी’ की तीसरी प्रकृति बहुविध प्रयोगशीलता की नैसर्गिक प्रकृति है। इसने अपनी बदली हुई संवेदना के आधार पर विषय, वस्तु, मूल्य, चरित्र, कथानक, रूपबंध, भाषा आदि सभी क्षेत्रों में अपनी प्रायोगिक प्रकृति का परिचय दिया है। रमेश बक्षी ने ‘नयी कहानी’ की इस प्रकृति को उजागर करते हुए लिखा है कि “कथा-चरित्र, वातावरण, पुरुष, देशकाल और उद्देश्य तक मे प्रयोग की हमेशा दो दिशाएँ रहा करती थीं—एक दिशा वह, जो उसे प्राचीन से अलग करती है और दूसरी दिशा वह, जो उसे नयी जमीन तोड़ने की कहती है।”^३ नयी जमीन तोड़ने की दिशा एक कथाकार की प्रयोगात्मक

१. ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ ६४, १४४ और ५६।
२. ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ ६८, १०७ और १५।
३. ‘कथाकार की अपनी बात : आज की कहानी के सन्दर्भ में’, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ १०७।

कहानी से दूसरे कहानीकार की प्रयोगात्मक कहानी तक पहुँचते-पहुँचते नितान्त अभिनव हो उठती है। यह प्रयोगशीलता विविध क्षेत्रीय होने के साथ-साथ ऊर्ध्वमुख, विकसनशील और जैनेन्द्र के सहज विकासात्मक प्रयोग^१ से भिन्न है। किसी भी ‘नयी कहानी’ में इसका फूटता उजास देखा जा सकता है।

प्रयोग अपने-आप में स्थिर नहीं होता है। गति ही उसकी नियति है। ‘नयी कहानी’ की चौथी प्रकृति उसके निरन्तर परिवर्तित होते रहने की गणधारकता है। यह चूड़ान्ततः महत्त्वपूर्ण प्रकृति है, जो नयेपन को व्याख्यायित करती है। आधुनिकता जिस तरह प्रक्रिया है, ‘नयी कहानी’ भी उसी तरह परिवर्तित होते रहने की प्रक्रिया है। इसीलिए सामयिकता का एक यथार्थ-बोध होते हुए भी भिन्न-भिन्न कथाकार उसे भिन्न आयामों में भिन्न दृष्टियों से सजित करते हैं। फलतः प्रत्येक उमरता कहानीकार अपने पूर्ववर्ती से कथा-यात्रा में कुछ आगे निकल जाता है। यह प्रवाहमयी प्रकृति एक ही कथाकार की पूर्ववर्ती कहानियों से [उसकी परवर्ती कहानियों तक पहुँचने में व्यर्थ को छाँट कर माजित कर देती है। सचमुच “यह प्रक्रिया ही ‘नयी कहानी’ की मौलिक और आधारभूत शक्ति और यह विधियता ही उसका वास्तविक स्वरूप है। जिस दिन ‘नयी कहानी’ किसी स्वरूप-विशेष को अंगीकार करके स्थिर और परिभाषित हो जायगी, वही उसकी मृत्यु का दिन होगा।”^२

प्रयोगशीलता और परिवर्तन की प्रक्रियाई प्रकृति ‘नयी कहानी’ का विविध आयामों में प्रसार करती है। विविधक्षेत्रीयता की प्रकृति ने कहानी का बँधा-बँधाया ढाँचा तोड़ा है। यह विविधता आन्तर और बाह्य दोनों ही क्षेत्रों की है। ‘नयी कहानी’ के अन्तर्गत परिगणित प्रायः सभी कहानियों के कथ्य-कोण अलग-अलग हैं और कथ्य-क्षेत्र नवल-अस्पष्ट। ‘नयी कहानी’ वैविध्य को नष्ट करने वाली, निर्णीत समवेतता की कहानी नहीं है। यहाँ संवेदना और विविधक्षेत्रीयता का सम्बन्ध ग्रहण-प्रदान दोनों ही से है। बड़ी बात यह है कि ऐसी समस्त विविधताओं में भी कथाकार का व्यक्तित्व अविचलितः सुरक्षित रहता है।^३

१. हर सृष्टि प्रयोग है। हर नयी कहानी प्रयोग में से आती है। क्या पहले, क्या अब? यह प्रयोगशीलता गर्भित है जीवन में और पुरुषार्थ का नाम है।

—‘कहानी : अनुभव और शिल्प’, पृष्ठ ८६।

२. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ ५१।

३. परमानन्द शीवास्तव : ‘हिन्दी कहानी की रचना-प्रक्रिया’, पृष्ठ २६७।

‘नयी कहानी’ की लक्ष्मी प्रकृति आपुनिकता को नवीन सामाजिक मन्दर्भों में मोड़ने की है, जिसमें एक विशेषता, एक नया अनुभूत होती है। यही आपुनिक मन्दर्भ नवीन स्थितियों को प्रतिबिम्बित करती अभिव्यक्ति होती है। इनके बीच में ही मानव-भू-य का मार्ग भी निवर्तित है। कहते हैं, ‘नये कहानी’ आपुनिकता में खड़ी है, न कि इनमें उसका समावेश-भाव है। आपुनिकता ‘नयी कहानी’ के लिए मन्दर्भहीन सूत्र नहीं है। यह जीवन की गायक प्रतिभा में खोटी है, जिसका करना गायक मन्दर्भ भी है। जीवन के प्रति आपुनिक अन्वेषण-भाव में प्रतिबिम्बित नहीं है। जीवन के समष्टि के प्रति और मन्दर्भ के ध्यान-भाव के प्रति नहीं आपुनिक ‘नयी कहानी’ की गिद्ध मन्दर्भिक गति है।

‘नयी कहानी’ की एक प्रकृति समापन को समापनही और प्रगति-भाव सूत्र में देखित करने हुए विविध करने की है। इसलिए वह मोड़नीनुमा नहीं हुई है और मन्त्री मन्दर्भों में वही भी रह गयी है। ‘नयी कहानी’ समय की समापन अनुभूति और मन्दर्भ की देन है। इसका कथा-समापन विवर्तनही, विवर्तनही और मन्दर्भों के अनन्तर निजी अभिव्यक्ति-भाव और मन्त्री-भाव की आदमी की जीने वाली जिन्दगी में न-न-न परिधि बनाने का समापन है। यातावरण, स्थिति-परिस्थिति, मानसिक स्थिति, पात्र और जीवन समापन का यह समापन केवल साहस का समापन नहीं है, यन्त्रि समापन का समापन में आदमी की टटोलने और मोड़ने का समापन है। यह समापन ‘मन्दर्भ में जुड़ी पूर्ण भूमि’ का है, जो स्थिर रूप न होकर गायक मन्दर्भ है, जिसकी प्रत्येक करवट मनुष्य की बदलने के लिए जाती है। इसीलिए ‘नयी कहानी’ सच्चाई और प्रामाणिकता के बीच में गुजरने की अनुभूति-भाव प्रतिया है। स्पष्टतः यह समापन इतिहास-अन्य परिस्थितियों की मज्जा, परिस्थितिगत द्वन्द्व की सत्याकना और डेर-गारे प्रकृति तथा आवरणों के सत्तातल की अन्वेषण है।

‘नयी कहानी’ की आठवीं प्रकृति जातीय तथा राष्ट्रीय मन्दर्भों में जन-जीवन को जोड़ने की है। अजु-सरस सम्बन्ध-स्थापन की यह प्रकृति अपनी संवेदना के आधार पर समाज के मानसिक, आर्थिक, नैतिक तथा सांस्कृतिक पाशों को सहेजती है। ‘नयी कहानी’ की यह प्रकृति लोकमानस के प्रति

१. गजानन माधव मुक्तिबोध : ‘एक साहित्यिक का डायरी’, पृष्ठ १०६।

२. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ १०४।

उसकी चेतना को जागरूक बनाने वाली है। यहाँ सन्दर्भ संघर्ष के हैं और संवहन उस यथार्थ मंकट का है, जिसे कला-धर्मी, क्षणजीवी और लघुमानवता-वादी हो रही ‘नयी कविता’ सह-सँभाल नहीं पा रही थी।

बौद्धिकता की प्रकृति ने ‘नयी कहानी’ में व्यक्त रागात्मक अनुभव को भी बौद्धिकता की निष्पत्ति बना दिया है। यह बौद्धिकता भावुकतावाद के भस्म से उत्पन्न हुई है तथा आधुनिक यथार्थ-बोध द्वारा पम्सवित और विकसित। ‘नयी कहानी’ में भावुकता भरे प्रेम और सम्बन्ध-निर्वाह का अभाव है। प्रेम के दोनों पक्ष अतिरिक्ततः सतर्क (कॉन्गस) होने के कारण बौद्धिकता को प्रश्रय देते हैं। फलतः भावुकता नि-शेष हो जाती है। नामवर सिंह ने बौद्धिकता के आधार पर ही पुरानी कहानी से ‘नयी कहानी’ को विलगाया और मूल्यित किया है,^१ यद्यपि बौद्धिकता ‘नयी कहानी’ की सिर्फ एक प्रकृति है। ‘निर्गुण’ की ‘एक शिल्पहीन कहानी’ भावुकता के घरातल पर ही पुरानी और उषा प्रियंवदा की ‘वापसी’ बौद्धिकता के घरातल पर ही नयी है।^२ भावुकता पुरानी आदर्श-भरी मानवतावादी युक्ति को उजागर करती है, बौद्धिकता इसका निषेध। भावुकता निजी शक्ति में आस्थाहीन और उतावलेपन से भरी होती है, बौद्धिकता में इसका अभाव होता है। भावुकता से अतिसरलीकरण का खतरा भी है, जो वस्तुतः जीवन की समस्याओं और अभिव्यक्ति के माध्यम का खतरा हो जाता है।^३ भावुक और भावप्रवण में अन्तर है। इसको स्पष्ट करने वाली बौद्धिकता ही ‘नयी कहानी’ की ठोस प्रकृति है। इसीलिए जैनेन्द्र की धारणा है कि ‘इस अवधि में बोधात्मक ज्ञान को मान मिला है, भावोत्कर्ष को नहीं’।^४

‘नयी कहानी’ की अन्तिम प्रकृति उसके संक्षिप्त न हो पाने की, फलतः सम्पूर्ण रूपायन की प्रकृति है। यहाँ रूपबन्ध की दृष्टि से कहानी का कथ्य जीवन के संसर्ग से प्राप्त, लेखक का प्रस्तावित वक्तव्य बन गया है। ‘नयी कहानी’ अपनी प्रकृति से ही पुरानी कहानियों से बदली हुई है; क्योंकि यह निश्चित सार्वों की कहानी नहीं है। ऐसी स्थिति में इसका संक्षेपण दुष्कर,

१. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ १७६।

२. ‘पुरुष होकर निर्गुण जहाँ घड़ों आँसू बहाते हैं वहाँ नारी होकर उषा प्रियंवदा एक बूँद भी आँसू नहीं दुलकाती’। —वही, पृष्ठ १७६।

३. वही, पृष्ठ १८८।

४. जैनेन्द्र कुमार : ‘कहानी : अनुभव और शिल्प’, पृष्ठ ७६।

अध्याय ३

'नयी कहानी' : विचारगत प्रयोग

विचारगत प्रयोग की अस्तित्ववादी पृष्ठभूमि

यह एक सन्दर्भ-वाक्य कि—“समकालीन संवेदना में विभिन्न वैचारिक तथ्यों का बड़ा ही रसमय घोल मिलता है”^१—‘नयी कहानी’ के वैचारिक प्रयोग की भीमांसा के लिए साफ तौर पर मुखर आमंत्रित है। ‘नयी कहानी’ के विचारगत प्रयोग आरोपित न होकर स्वाभाविक हैं। चित्तन का यह कोण मानो अपने ठोसपन में सम-सामयिक बदली हुई संवेदना से स्वीकृत हो उठा है। यदि किसी एक, सिर्फ एक दर्शन का नाम लिया जाए तो ‘नयी कहानी’ के विचारगत प्रयोग को अपने घुरेपन में अस्तित्ववाद का प्रयोग कहना चाहिए। यह अस्तित्ववाद किसी एक व्यक्ति का दर्शन नहीं है, न ही यह कल्पना-जल्पना पर आधारित है। इसका सम्बन्ध उस अपरिमेय मानवीय पीड़ा में है, जो अपनी अपराजेयता और अपरिशीमता में घुरे जीवन में निहित है। अस्तित्ववादी विचार मानव की अनिवार्य समर्यता में उद्भूत है। धर्म और आस्था के उपेक्षित दृश्य-पट की स्थिति में मनुष्य अपने कर्म की इतिमत्ता से ही अपने अस्तित्व की रक्षा कर सकता है। यह अस्तित्ववाद का मूल स्वर है।^२ इस प्रकार अस्तित्ववादी विचारधारा निश्चयतः किसी एक व्यक्ति की छच्छ कल्पना न होकर परिवर्तित युग के अनुरूप आविर्भूत वैचारिक-दर्शन है। वही बात यह है कि अस्तित्ववादी धारणा सर्जनात्मक साहित्य में पहले उभरी है, दर्शनशास्त्र में बाद में। यह दर्शन से साहित्य में न आकर अपनी

१. श्रीपत राय : ‘समकालीन कहानी में नयी संवेदना’ : ‘विकल्प’, नवम्बर ‘६८, पृष्ठ ३०।

२. श्रीपत राय : ‘कहानी की बात’, ‘कहानी’, फरवरी ‘६८, पृष्ठ ५।

पहली उद्भूति में सजंनारमक क्षेत्र में ही उत्पन्न-विकसित है।^१ इसीलिए पूर्ववर्ती दर्शनो की तरह अस्तित्ववाद जीवन में कोई बाह्यारोपित अर्थ नहीं भरता।^२

दार्शनिक दृष्टि से अस्तित्ववादी दर्शन होगेल के उस अस्तित्ववाद और काट के उस स्व-निहित वस्तुवाद की निराशात्मक प्रतिप्रिया में आविर्भूत हुआ, जिसकी विफलता मनोविज्ञान में भूल तत्त्व के भ्रान्त प्रतिनिधित्ववश चिन्हित की गयी थी। इसे ‘प्लेटो’ के ‘रिपब्लिक’ में समाहित मनुष्य और उसके विश्व-विषयक विचारों की प्रतिप्रिया भी बताया जाता है। अस्तित्ववाद का मूल उस जर्मन ‘स्वच्छन्दतावाद’ में निहित है, जो व्यक्तित्ववाद के नाम पर अठ्ठाहवीं सदी के नये ज्ञान के प्रति खूबदस्त विरोधपत्र बनकर उभरा था। यह दृढ़तः अध्यात्म-विमुक्त, पूर्ववत्पना-विमुक्त दर्शन है; साथ ही अस्तित्व की मनोवैज्ञानिक यथार्थताओं को एक सामान्य रूपांकन देने का प्रयासी भी।^३ प्रितानी दार्शनिकों के नजरिये में यह यूरोप के अतिरेकी और विचारों के घुरघुरेपन को प्रतीकित करने वाला है।^४ इमानुएल मीनियर द्वारा की गयी अस्तित्ववाद की परिभाषा कि “अस्तित्ववाद विचारों के दर्शन एवं वस्तु के दर्शन की अति के विरुद्ध मनुष्य के दर्शन की प्रतिप्रिया है”^५—प्रायः सभी अस्तित्ववादी चिन्तकों की धारणाओं पर घटित है। जूलियन वेन्ट्रा के अनुसार यह भाव तथा विचार के प्रति जीवन का विद्रोह है तो एलेन के अनुसार परम्परागत दर्शक की दृष्टि से विलग अभिनेता की दृष्टि।^६ अस्तित्ववाद के स्वरूप को अलग-अलग दार्शनिकों ने निरूपित-व्याख्यायित किया है। सारेन कीर्कगार्ड इसके उपस्थापक-व्याख्याता हैं और फ्रेडरिक नीत्शे को इसकी पूर्ववर्ती सरणि ढालने का श्रेय है। इनके बाद यह चिन्तन-प्रणाली आस्तिक

१. डॉ० कुमार विमल : ‘अस्तित्ववादी सौन्दर्यशास्त्र’, ‘आलोचना’, अप्रैल-जून ’६६, पृष्ठ २४।

२. वही, पृष्ठ ३१।

३. डेगोवर्ट डॉ रुम्स : ‘द डिक्शनरी ऑफ फिलॉसफी’, पृष्ठ १०३।

४. जॉन पेंसमोर : ‘दर्शन के सौ वर्ष’ (अनुवादक—शर्मा, शास्त्री; शिक्षा-मंत्रालय, भारत सरकार, १९६६), पृष्ठ ५६८।

५. डॉ० नगेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खंड), पृष्ठ ११५।

६. डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : ‘अस्तित्ववाद’, ‘हिन्दी साहित्य-कोश’, खंड १, पृष्ठ ८५ पर उद्धृत।

और नास्तिक दो भिन्न विचार-चीधियों में पूरी तरह विकसित हो जाती है। कीर्केगार्ड और कार्ल यास्पर्स आस्तिक धारा के विचारक हैं और मार्टिन हाइडेगर तथा ज्याँ-पाल सार्त्र नास्तिक विचार-धारा के।^१ अस्तित्ववादी विचारको मे इनके अतिरिक्त गेब्रियल मार्सेल, सिमोन द व्युवोइ, ज्याँ जेने आदि के नाम भी प्रमुख हैं। अलबर्ट कामू को एल० रोय अस्तित्ववादी नहीं मानते, क्योंकि कामू बेहूदगी को तात्त्विक रूप देने में विश्वास नहीं करता।^२

अस्तित्ववाद का प्रसारण १९३० से पूर्व हो चुका था। १९४१ तक आते-आते यह दर्शन काफ़ी स्पष्ट और पूरी तरह मान्यता-प्राप्त हो गया। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद इसकी प्रमुखता बढ़ी और यह सारी दुनिया में व्यष्टि तथा समष्टि-स्तर की प्रभाव-दृष्टि के कारण अपरिहार्यतः महत्त्वपूर्ण हो उठा। अस्तित्ववाद एक सम्पूर्ण जीवन-प्रणाली है। इसका मूल मंत्र मनुष्य की सही स्थिति की अर्थहीनता है। ‘अस्तित्व का प्रधान अर्थ स्वतन्त्रता है। अस्तित्व-वाद सारी स्थितियों के लिए व्यक्ति को ही स्वयमेव उत्तरदायी मानता है। इस दर्शन की आधार-शिला शून्य और नास्ति है। ये विचारक पूरी-की-पूरी दृष्टि और चेतना के मूल में शून्य को स्वीकार करते हैं। इनके अनुसार यह ससार मृत है। यह अतीत-व्यतीत विश्व रूढ़ियों और परम्पराओं में गद-बद ससार है। वस्तुतः जीवन और स्वतन्त्रता का अर्थ ‘जो कुछ है या था’ से पूर्ण विलगाव है। यह ‘मैं’ का दूसरे अस्तित्वों के बीच अस्तित्व में होना है, जिसका अनुभव वह दूसरों के बीच नहीं कर पाता। वस्तुतः एक अस्तित्ववादी के लिए “मैं उन अस्तित्वों को पदार्थ के रूप में नहीं मान सकता, जो मुझे घेरे हुए हैं और न मैं स्वयं को ही घिरा हुआ अस्तित्व मानता हूँ।...” मैं स्वयं को स्वयं के अस्तित्वमय रूप में नहीं, अपितु अस्तित्वमय के अपने व्यवहार के रूप में चुनता हूँ”^३—कहना ही अस्तित्ववाद की सार्य मौलिकता का प्रमाण है।

कीर्केगार्ड के अनुसार अस्तित्व त्रिक्षेत्रीय है—१. साहित्य-क्षेत्रीय, २. नीति-क्षेत्रीय और ३. धर्म-क्षेत्रीय। साहित्य का क्षेत्र इस तिहारेपन में अवरकोटिक, परन्तु अत्यन्त व्यापक है, जो अस्तित्व के नैतिक, धार्मिक स्तरों

१. डॉ० धीरेन्द्र मोहन दत्त : ‘द चीफ़ करेंट्स ऑफ़ कंटेम्पोरेरी फ़िलॉसफ़ी’, पृष्ठ ५०८।

२. एल० रोय : ‘ए कंटेम्पोरेरी मोरेलिस्ट अलबर्ट कामू’, फ़िलॉसोफी, १९५५।

३. ज्याँ-पाल सार्त्र : ‘बीइंग एंड नॉथिंगनेस’, पृष्ठ ५४८।

पर भी वर्तमान रहता है। दूसरी ओर धर्म का क्षेत्र सर्वोच्च है। इन तीनों क्षेत्रों में त्रयशः आनन्द, कर्म और वेदना की प्रमुखता है। कीर्केगार्द मानव-इतिहास और मानव-चिन्तन को हीगेल द्वारा व्याख्यायित विकास-क्रम से असंबद्ध तथा मनुष्य के वैयक्तिक निर्णयों से संबद्ध मानते हैं। ये सत्य को सदैव आत्मगत स्वीकारते हैं। वस्तुनिष्ठ सत्य-स्थापन और प्रयत्न-स्थिति को ये अन्तर्धन की आत्महत्या कहते हैं।^१ फलतः इनके अनुसार हमे अस्तित्व की यथार्थता का बोध सदैव आत्मान्तर से होता है। कीर्केगार्द भौतिकवादिता की छाया का स्पर्श तक नहीं करते। कीर्केगार्द अधिकारियों, गिरजाधरो और धार्मिक-साम्प्रदायिक संघटना की प्रभुत्व-सत्ताओं का विरोध करते हैं; क्योंकि इनके आरोपण से व्यक्ति का आरम्भिक विकास अवरोध और हासोग्मुख हो पड़ता है।

कार्ल यास्पर्स ने बड़े-बड़े कल-कारखानों की वर्तमान सम्मिता को रोग माना और बताया कि वस्तुगत निकष पर मनुष्य की निजी परस्व मनुष्य की मानवीय अस्तित्व की विशेषता से दूर कर देती है। उन्होंने मनुष्य के सामने दो मार्ग रखे—या तो मनुष्य अभिमानवश ईश्वर की सत्ता को नकार दे या अपना दुःखी मन उसे ही समर्पित कर दे। वे दर्शन के ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य और अन्यान्य अस्तित्ववादियों के अभिमत की पृष्ठभूमि में ही अपनी विचारणा स्पष्ट करते हैं।^२ वे कीर्केगार्द के अतिवादी निषेधार्थक दृष्टिकोण, वैवाहिक अपवर्तन तथा सासारिक जीवन-विषयक मूल्यांकन और अस्तित्ववादी दर्शन के प्रत्यक्ष प्रस्थापन से असहमत हैं। उनके अनुसार कीर्केगार्द अपने सम-सामयिकों को यह स्पष्टतः नहीं बता सके कि उन्हें क्या करना चाहिए, किन्तु उन्हें यह अनुभव कराने का प्रयत्न किया कि वे गलत मार्ग पर हैं।^३ यास्पर्स कीर्केगार्द की अपेक्षा अपने चिंतन में अधिक विधेयात्मक हैं।

मार्टिन हाइडेगर भी वस्तुगत ज्ञान के विरोधी थे। वे मनुष्य के इन्द्रिय-प्रत्यक्ष को वस्तुनिष्ठ नहीं मान कर आत्मनिष्ठ मानते थे तथा मानव के लिए इस जागतिक मायालोक की निरर्थकता और निरुद्देश्यता का साक्षात्कार अपेक्षित समझते थे। वे मानते थे कि अपने जीवन के स्वयंकृत निश्चित उद्देश्य से ही मनुष्य निरर्थ बाह्य ससार को अर्थ दे सकता है। हाइडेगर ईश्वरी सत्ता के

१. सोरेन कीर्केगार्द : ‘फनक्लूडिंग अनसाइंटिफिक पोस्टस्क्रिप्ट’, पृष्ठ ११३।

२. कार्ल यास्पर्स : ‘मैन इन माइंड ऐज’ द्रष्टव्य।

३. वही, पृष्ठ २०।

नास्ति-भाव के पोषक थे । वे कीर्कगाद के, आत्मगत अस्तित्व की अन्तर्बुद्धि—विशेषतः चिन्ता-उद्वेग (कियर और कन्मन), त्रास (ड्रेड), आश्चर्यः (एवी) जैसे सावेगिक भाव-रिक्तियों से प्रभावित थे । लेकिन कीर्कगाद जहाँ ‘आत्मपरक’ को ही सत्य स्वीकारते थे वहाँ हाइडेगर ‘आत्मपरक’ के भीतर-बाहर सत्यान्वेषण करने के प्रयासी थे । उनके अनुसार सत्य का सत्त्व ही स्वतंत्रता है ।^१ स्वतंत्रता से उनका अभिप्राय ‘होने देना’ से है ।^२ वस्तुतः ‘जो है’ के अभिव्यञ्जन के तद् सत्य पर ही मनुष्य का वर्तव्य और व्यावहारिक जीवन निर्भर है ।^३

ज्यां-पाल सात्र के अनुसार मनुष्य-जीवन का कोई पूर्व-निर्धारित अर्थ नहीं है । जीवन जीने आने के पूर्व कुछ नहीं है । इसे अर्थ देना तो मनुष्य पर निर्भर है और जिम अर्थ को मनुष्य चुनता है उसके अतिरिक्त और कोई सत्य भी नहीं है ।^४ उनका मध्य नामक पात्र सोचता है : “मनुष्य (प्राणी) के लिए विद्यमान होना स्वयं को चुनना है; उसके पास ऐसी कोई भी चीज अंतस् के बाहर या भीतर से नहीं आती, जिसे वह पाया स्वीकार सके । इस प्रकार स्वतंत्रता विद्यमान होना मात्र नहीं है, बल्कि एक मानव का विद्यमान होना है अर्थात् उसका ‘न होना’ है !”^५ इस अस्तित्व-बोध के अभाव में उसकी स्थिति असंभव है । ‘इंटीमेसी’ कहानी में वे कहते हैं—“बाद तुम्हें वहाँ ले जाती है । यही जीवन है । हम न समझते हैं, न निर्णय दे सकते हैं । हम केवल यह कहते हैं ।”^६ सात्र के अनुसार व्यक्ति को आत्मनिष्ठता ही पर्यायतः अस्तित्ववादियों का प्रयाण-बिन्दु है और यह सही अर्थों में दार्शनिक कारणों के लिए है । ऐसा नहीं है कि अस्तित्ववादी बुर्जुआ हैं, बल्कि ऐसा इसलिए है कि अस्तित्ववादी डेर सारे सुन्दर सिद्धान्तों की जगह एक सत्य-निर्भर मतवाद चाहते हैं ।^७ वस्तुतः यहाँ इसके अतिरिक्त और कोई सत्य नहीं है कि ‘मैं

१. मार्टिन हाइडेगर : ‘एविजस्टेंस एंड बीइंग’, पृष्ठ ३३७ ।

२. वही, पृष्ठ ३३३ ।

३. वही, पृष्ठ ३३६ ।

४. ज्यां-पाल सात्र : ‘एविजस्टेंशियलिस्म एंड ह्यूमन एमोशन’, पृष्ठ ४६ ।

५. ज्यां-पाल सात्र : ‘ल सुसी’ : ‘द रोड्स टू फ्रीडम’ (अंगरेजी अनुवाद ३ कृतियों का, न्यूयार्क, नोक १९४७-१९५१) ।

६. प्रकाशचन्द्र गुप्त : ‘सात्र की कला’, ‘आलोचना, अक्टूबर’ ६३, पृष्ठ ७० पर उद्धृत ।

सोचता हूँ, इसलिए मैं अस्तित्व रखता हूँ।^१ प्रतिधुति (कमिटमेंट) के विषय में सार्त्र की मान्यता एक-दूसरे की स्थिति से बंधे उत्तरदायी मनुष्य, नास्तिक-भाव से अविच्छिन्नतः जुड़े मनुष्य, अपने चारों ओर मूल्य, आदर्श, सकेत और सही निर्देश के अभाव में ग्रस्त मनुष्य तथा अपनी परिस्थितियों में निरन्तर स्वतंत्रता और उत्तरदायित्व के साथ संघर्ष कर रहे मनुष्य की है, जो ईमान-दारी-भरी प्रतिधुति के साथ हैं या नहीं, इसका निर्णय भी खुद वे ही कर सकते हैं।^२ सार्त्र ईश्वर के अस्तित्व को नकारते हुए कहते हैं कि "यदि ईश्वर अपने अस्तित्व के लिए किसी अन्य पर निर्भर नहीं है तो उसमें अस्तित्व ही ही नहीं सकता; क्योंकि अस्तित्व-सत्ता केवल अपने होती है जो अपनी सत्ता के लिए अन्त्यान्त उपादानों पर निर्भर हैं।"^३ वे मानवीयता को ईश्वर-निर्मित नहीं मानते हैं। उनके अनुसार इस बिम्ब-विहीन विश्व में मनुष्य निजी मानवीयता स्वतः गढ़ता है। पर अन्य अस्तित्ववादियों से सार्त्र का विभेदक वैशिष्ट्य यह है कि अन्तर्जगत् की परिधि में सीमित अस्तित्ववाद का खुद एक प्रतिष्ठापक-अनुयायी व्यक्तित्व होते हुए भी उन्होंने चिन्तन के उत्तर-काल में 'सुन्दरम्' को 'शिवम्' में सन्नबद्ध कर दिया।

उक्त विचारों के पारस्परिक भट-वैभिन्न्य को देखते हुए यह स्पष्ट हो जाता है कि आस्तिक-नास्तिक, जर्मन-फ्रेंच, पुराने-नये कई प्रकार के अस्तित्व-वादियों ने अस्तित्ववादी दर्शन को एक ऐसा बाद्य-युग्म (ऑर्केस्ट्रा) बना दिया है, जिसमें सम-भंग और विसवादी स्वरों की कमी नहीं है।^४

'नयी कहानी' के विचारगत प्रयोग का मूल आधार अस्तित्ववाद का नास्तिक-पथ है। नास्तिक अस्तित्ववाद की चार विशेषताएँ हैं।^५—१. यह निजी अस्तित्व के लिए विश्व-प्रकृति अथवा निरपेक्ष सत्ता (एसेंस) के अस्वीकार का दर्शन है। २. यह राजनीति, सत्कृति, आचार, धर्म, समाज—सभी सन्दर्भों

१. जर्मा-पाल सार्त्र : 'एक्जिस्टेंशियलिज्म एंड ह्यूमन एमोशन', पृष्ठ ३६।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'आधुनिक संकट का शोध' व्याख्याता : सार्त्र, 'धर्मपुग', ३ जनवरी '६५, पृष्ठ ४६।

३. जर्मा-पाल सार्त्र : 'बोईंग एंड नॉयमनेस', हेजेल ई० बर्न्स की संपादकीय भूमिका, पृष्ठ ३०।

४. डॉ० कुमार विमल : 'अस्तित्ववादी सौन्दर्यशास्त्र', 'अलोचना', अप्रैल-जून '६६, पृष्ठ ३०।

५. डी० एम० दत्त : 'द चीफ करेंट्स ऑव कंटेम्पोरेरी फिलॉसफी', पृष्ठ ५०६-५१०।

में सर्वातिशायी स्वातंत्र्य का पक्ष-बोधक (एडवोकेट) तथा अधिकारी वर्गों और शाश्वत मूल्यों के प्रति विद्रोह का दर्शन है। ३. यह प्रमाण-भीमांसा (एपिस्टेमोलॉजी) में हेतुवाद, बुद्धिवाद और जड़वाद का विरोधी दर्शन है। ४. यह ज्ञान प्राप्त करने का निषेधक तथा मनुष्य को अस्तित्ववान् बनाने—‘एक्जिस्टेंस प्रिंसीपल्स एसेंस’^१—वाला दर्शन है।

‘नयी कहानी’ के विचारगत प्रयोग पर विशेषतः ज्याँ-पाल सार्त्र और ज्याँ जेने जैसे अस्तित्ववादी विचारकों का प्रभाव पड़ा है। सार्त्र जीवन को निरन्तर ‘स्व’ का आह्वान मानते हैं। उनके तर्कानुसार रूप, नक्श, आकार, रचाव यथार्थ हैं। उनकी मान्यता पुरा-मूल्यों को सन्देह और अविश्वास से देखने की है। वे इसे साहित्यकार का जन्म-सिद्ध अधिकार मानते हैं। जेने सार्त्र से भी आगे बढ़कर मानव के मुक्त की अपेक्षा मानव के मुखौटे की अधिक वैश्वसिक-प्रामाणिक मानते हैं। उनके अनुसार दृष्टिगोचर होने वाला यथार्थ और भी आगे का यथार्थ है। इस विचार-क्रम में अप्रसित होकर सार्त्र और जेने—दोनों ही मनुष्य की वास्तविक निरर्थक स्थिति का बोध करते हुए उसके अस्तित्वमय ‘होने’ की स्थापना करते हैं। अस्तित्ववाद की मानव-यातना की समस्या, मृत्यु और मानवीय पतन की समस्या, मनुष्य और ईश्वर की आपसी सम्बन्ध-विच्छिन्नता तथा ज्ञान से मुक्ति की मानवीय चेष्टा जैसी एकाधिक मान्यताओं के आधार पर क्षमता-बोध, पुरा-मूल्यों का नकार, संशय और मृत्यु-बोध जैसे चार विचारगत प्रयोग स्पष्ट होते हैं। अतः यह कहना सर्वथा अज्ञता है कि ‘नयी कहानी’ का अपना न कोई दर्शन है और न वैचारिक स्तर है, जो है भी वह मार्ग, काम या कापका आदि से उधार लिया गया है, उसे भारतीय सन्दर्भ में देखना भूल है।^२ सब पूछिए तो जीवन-दर्शनों और विचारों पर कभी किसी एक का अधिकार नहीं रहा है। फिर स्वतन्त्र भारतीय परिवेश में धीरे-धीरे एकजुट उत्पन्न अनेक विपाक्त समस्याओं से मुक्ति दिलाने का इससे अधिक उपयुक्त कोई दूसरा विचार या जीवन-दर्शन न तो तब हो सकता था और न अब ही है। ‘नयी कहानी’ की नयी संवेदना ने इसी विचार-धारा से अपनी धमनी में रक्त का महत्त्व रखने वाले तत्त्व प्राप्त किये।^३ उसने समय

१. डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी द्वारा : ‘हिन्दी साहित्य-कोश’, खंड-१ के पृष्ठ ८५ पर उद्धृत।
२. सुरेश सिन्हा : ‘नयी कहानी की मूल संवेदना’, पृष्ठ ५५।
३. धीपत राय : ‘समकालीन कहानी में नयी संवेदना’, ‘नवजागरण’ १९८८, पृष्ठ २६।

पर समय की अनिवार्य मांग को पहचाना। फलतः ‘नयी कहानी’ के चारों विचारगत प्रयोग अपने परिवर्तित वातावरण के अनुकूल मानवीय पीड़ा से मुक्ति के लिए प्रयास करने वाली विचारणा के प्रयोग हैं।

क्षमता-बोध का विचारगत प्रयोग

क्षमता-बोध की असल भित्ति स्वतंत्र अस्तित्व की स्वीकार्यता है। यहाँ अपने अस्तित्व के स्वीकार-हेतु ही आत्म-स्वातंत्र्य से परिचित व्यक्ति अपनी क्षमता को जीवन्त रखने के लिए कहीं-न-कहीं प्रतिबद्ध होता है। क्षमता-बोध में मनुष्य और उसका व्यक्तित्व जिजीविषा से प्रेरित होकर आखिरी क्षण तक सघर्ष करता रहता है। वह सम्पूर्ण मानवीय शक्ति को अपने भीतर से प्रदीप्त-उत्प्रेरित कर उठता है, जिससे अस्तित्व की रक्षा संभव हो। हीन-से-हीन स्थिति में भी वह इसी विचार-बिन्दु पर केन्द्रित होकर समर्थ बना रहता है। अतः क्षमता-बोध स्थिति को स्वीकारने की वह क्षमता है, जिसमें यातना, मृत्यु, अन्तर्विरोध, भयावहता आदि को देख-सह पाने की यथार्थता सम्मिलित है। क्षमता-बोधी व्यक्ति अपने, अपने सार्वकालिक परिवेश तथा अपने समय की त्रिक्-स्तरीयता पर जीवन जीता है। ‘नयी कहानी’ में पात्र जिजीविषा की लड़ाई लड़ते हैं। जिजीविषा का यह समझौता किसी दूसरे व्यक्ति से न होकर अपने-आप से होता है, क्योंकि यह लौकिक या पारलौकिक शक्ति से उपलब्ध न होकर व्यक्ति में ही पिहित-निहित है। क्षमता-बोध मृत्यु को भी कठोर वैचारिक स्तर पर स्वीकारता है।

क्षमता-बोध को प्रत्यक्ष देने वाली विशेष कहानियाँ ‘जिन्दगी और जोक’ (अमरकान्त), ‘नन्हों’ (शिवप्रसाद सिंह), ‘मास का दरिया’ (कमलेश्वर), और ‘आदमी का आदमी’ (काशीनाथ सिंह) हैं।

अमरकान्त की ‘जिन्दगी और जोक’ का रजुआ उद्दाम जिजीविषा का परिचय प्रस्तुत करने वाला पात्र है। वह परिस्थिति की प्रत्येक मार सहता है, पर अपने अस्तित्व से कभी विमुख नहीं होता। उसे खोर बनाया जाता है, कुटम्भस करके पीटा जाता है, कहा जाता है कि “बता साले, साडी कहाँ रली? नहीं वह मार पड़ेगी कि नानी याद आ जाएगी।”^१ जैसे ही उसे पुलिस के सिपुर्द करने का निश्चय किया जाता है कि शिवनाथ बाबू को साडी मिल जाती है। पर कभी न भूली जाने वाली इस वेशर्ष घटना के बाद भी रजुआ

उस वातावरण से भाग नहीं खड़ा होता ! वह इतना अस्तित्व-सम्पन्न और क्षमता-बोध से जुड़ा है कि उस मुहल्ले में ही टिका रह जाता है । कहानीकार का यह वाक्य कि “कभी-कभी मुझे आश्चर्य होता है कि उस दिन की पिटाई के बाद भी खंडहर का वह मिस्रमंगा मुहल्ले में टिके रहने की हिम्मत कैसे कर सका ?”^१ उसकी क्षमता-सम्पन्नता का अद्भुत प्रमाण है । रजुआ वाद में गिवनाय बाबू के यहाँ रहने लगता है, ‘मैं’ के यहाँ भी उनकी श्रीमती जी के कहने से आता-जाता और काम करता है । वह अपनी रकता और खानाबदोशी में भी जीवन का रस लेता रहता है । पतिया की स्त्री को वह ‘सलाम हो भौजी’ कहकर मजा लेता तथा उससे गालियाँ सुनकर गधे की तरह ‘ढीचू-ढीचू’ कर बैठता है । वह एक पगली को अपने साय ले आता है । हैजे जैसी महामारी से भी वह जी उठता है । सचमुच रजुआ ‘एक-एक क्षण दाँत से पकड़ कर जी रहा है ।’^२ घोर जिजीविषा है उसमें ! वह अपने सर पर कौवा बैठ जाने पर ‘अशकुन’ को टालने के लिए ‘मैं’ पात्र से चाचा के नाम अपने मर जाने की झूठी छिट्ठी लिखवाता और वाद में स्वयं उपस्थित होकर एक कार्ड से अपने जिन्दा होने की खबर भी भिजवाता है । कथान्त में कथाकार का यह वाक्य कि ‘वह जिन्दगी से जोंक की तरह चिमटा था’^३ वैचारिक रूप में उसके क्षमता-बोध का ही परिचायक है । पूरी कहानी में रजुआ अस्तित्व-वान् बने रहने का प्रयासी है । वह अपने जिस ‘होने’ को काष्ठागत महत्त्व देता है, उस ‘होने’ के सन्दर्भ में ही पाठकों को उसके क्षमता-बोध का परिचय प्राप्त होता है ।

शिवप्रसाद सिंह की ‘नन्हो’ भी वैचारिक दृष्टि से क्षमता-बोध की कहानी है । नन्हो कुंवारी से परिणीता और परिणीता से विधवा होती है । यहाँ देवर से पूर्व-आकर्षण रखने पर भी वह मुलम्भी रह जाती है और अन्त में देवर का दिया रुमाल वापस करती हुई कहती है—“बाबू ने तुम्हारा मुँह देख कर मुझे अनदेखा मुहाग सौंपा था, तुम्हारी माँ ने उसी के अमर रहने के लिए रुपये दिये थे आशीर्वाद में । बड़ों ने जो दिया उसे मैंने माथे पर से लिया । मैं कम-ओर थी बाबू, भाग्य से हार गयी । पर आज तो मैं अपने पैरों पर खड़ी हूँ, आज मुझे तुम हारने मत दो । तुम्हारा रुमाल मेरे पाँव बाँध देता है, लाला,

१. अमरकान्त : जिन्दगी और जोंक, पृष्ठ १२१ ।

२. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ २०६ ।

३. अमरकान्त : ‘जिन्दगी और जोंक’, पृष्ठ १४३ ।

इसी से लौटा रहो हूँ, ...^१ नन्हो की शादी के लिए नन्हो के पिता ने जिस घर को देखा था वह नन्हो का पति न होकर देवर बन गया। शादी प्रपंचतः रामभुभग से न होकर उसके बड़े भाई से हुई। उसके जीवन पर यौवन के प्रथम चरण में यह पहली मार थी। उसके पगु पति के मृत हो जाने से उस पर दुहरी मार पड़ी। तब उसका देवर उसे अपनाने के लिए उपस्थित हुआ, लेकिन उसने इतनी मारो के बाद भी दूटना नहीं स्वीकारा और देवर की बांह नहीं गह अपने क्षमता-बोध का परिचय दिया—'मैं अपने पैरों पर खड़ी हूँ।' परिस्थितियों के प्रति सहनशीलता, त्रिजीविद्या और मित्र पर विश्वास—इन सबने मिल-जुल कर ही जैसे 'नन्हो' का क्षमता-बोध मिरजा है।

कमलेश्वर की 'मांस का दरिया' एक दूसरी महिला के क्षमता-बोध की कहानी है। जुगनू कोठे पर रहने वाली बाजारू औरत है। कहानी का सारा वातावरण गली और कोठे का ही है। अपने अत्यन्त दुर्बल स्वास्थ्य के कारण जुगनू तपेदिक की रोगिणी होने लगती है। वह शीघ्र में अपना विम्ब निरख घबड़ा उठती है—'अब क्या होगा? कैसे बीतेगी यह पहाड़-सी बीमारी जिन्दगी? सहारा... कोई और सहारा भी तो नहीं, कोई हुनर भी तो नहीं...'^२ तब वह 'सेनिटोरियम' में दाखिल होती है। किंचित् स्वास्थ्य-लाभ कर जब वह 'सेनिटोरियम' से लौटती है तब पुलिस वाले उसे तग करने लगते हैं। वे उससे पैसे चाहते हैं। इधर जुगनू का शरीर अशक्त हो चुका है और उपचार में कर्ज का बोझ भी बढ़ चुका है, जिसे वह नुस्खे की पीठ पर विधिवत् टाँके हुई है। उसका एक कर्जदार कँवरजीत होटल वाला है। वह ग्रामः अपने पैसे उधाने उसके पास आया करता है। जुगनू की जीप पर एक फोड़ा निकल आया है। बीमारी में लिये पैसे को चूकाने के लिए वह उस फोड़े के रहते हुए भी कँवरजीत को सहन करती है। उसका भोलेबाला 'आपसी का आदमी' लौट जाता है, लेकिन कँवरजीत को वह 'अरी अम्मारी। मार डाता'^३ कह कर भी भेज जाती है। कँवरजीत चला जाना है तो वह फर्में को पानी साने को कहती है। फिर नीली बमोज और सैला वाले 'आपसी का आदमी' को, जिसको कँवरजीत के आने के पहले लौटा दिया था, बुलाने के

१. डा० शिषप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ २६।

२. कमलेश्वर : 'मांस का दरिया', पृष्ठ २८।

३. वही, पृष्ठ ३६।

लिए एक बार बहकर भी रोक देती है। वह अपने फोड़े को हलके-से दाब देती है। उससे मवाद निकलता है और दर्द से उसके चेहरे पर पसीना छल-छला जाता है। जुगनू की यह कहानी बीमारी में लिये गये रूपों की चुकती के लिए अपनी टूटी हुई शारीरिक स्थिति में भी, जाँघ में फोड़े के उमर आने पर भी उन कर्जदारों को अपने ऊपर झेलने-सहने की कहानी है, जिसके मूल में जिजीविषा-परक ठोस क्षमता-शोध है। यहाँ अपनी दुर्बल स्थिति का स्वीकारण है और आत्म की भरपूर सामर्थ्य का प्रदर्शन भी। वह दोनों दर्शों को एक साथ स्वीकारती है, परिस्थितियों से झुकती नहीं, हार नहीं मानती और निजी क्षमता शक्ति परत करती संघर्षरत रहती है।

काशीनाथ सिंह की कहानी ‘आदमी का आदमी’ वैचारिक स्तर पर क्षमता-शोध की रचना है। इसके नायक में भी स्थिति का स्वीकार और जिजीविषा का भाव है। वह आदमी, जो अस्सी चौराहे की सड़क पर पिछले ढेढ़ वर्षों से खड़ा रहा है, जो भीड़ का हिस्सा नहीं है, जो एक हाथ में डटा रख कर ललकारता और दूसरा हाथ खाली रखकर सलाम करता है, अपनी विविध खलि परिस्थितियों में भी जीवन के प्रति पूरी तरह अनुरक्त है। चुनाव के सन्दर्भ में उसका उपयोग भिन्न-भिन्न दलों के लोग करते हैं। एक बार कोतवाल से उसके पिटा जाने के विषय में जब ‘मैं’ पात्र उसके ‘खातिर किये जाने’ की बात कहता है तब उसका तर्क सुनकर उसे लगता है कि “अपने लिए उसके पास ठोस सबूत है।”^१ वह भीतर से अपने अस्तित्व के विषय में सतर्क है। वह चौराहे पर भटकने वाले इन्सान से परचून का दूकानदार बन जाता है, जहाँ वह व्यापक पैमाने पर सबको उधार देने के लिए आत्मना स्वतंत्र है, “ओह साहब ! आप तो कभी आते ही नहीं।”^२ कहने तक के लिए स्वतंत्र है। वह सम्यक् आत्मनिष्ठा में अस्तित्ववान् है। वस्तु-जगत् में अपने लिए हुए परिवर्तन के बावजूद वह अपना क्षमता-शोध बनाये रखता है। दूकान छुड़ाये जाने पर वह पुनः सड़क पर चला जाता है। शायद उसकी दूकान पर दूसरे का कब्जा हो जाता है। शायद यह कोई दूसरा न होकर उसका भतीजा होता है। और अन्ततः कयाकार के शब्दों में “मीड़ उसके खिलाफ तैयार है, अगर लाचार है।”^३ भीड़ की इस लाचारी का

१. काशीनाथ सिंह : ‘आदमी का आदमी’, ‘सारिका’, जनवरी ‘६८, पृष्ठ २६।

२. वही, पृष्ठ २७।

३. वही, पृष्ठ २७।

धारण उठा अकेले आदमी का कही क्षमता-बोध ही है, जिते वह पागल और आध्यात्मिक की तरह जीयी जाने वाले वाली जिन्दगी में भी बनाये रसता है। दूरान से हटा दिये जाने पर भी वह टूटता नहीं, बल्कि जीवन को उरी आम्षा में जीता है। अपने अस्तित्व के सन्दर्भ में उसका आत्मकेन्द्रण अद्भुत है। पूरी कहानी में उसका संक्षेप उसकी स्वतन्त्रानुभूति का प्रमाण है। हाइडेगर ने जो मनुष्य के संसार में रहने और अस्तित्व रखने के लिए, ‘होने’ के उपमोगी और व्यावहारिक आवश्यकतावश प्रसंगोपेत पहलुओं के लिए प्रत्येक पल को जानने और उस पर पड़े रहने की बात बतायी है और इस प्रकार बंसा विधेय ‘होने’ के लिए जो बचना में भी जीना स्वीकार किया है,^१ वह ‘आदमी का आदमी’ में प्रत्यक्षतः दृश्य है।

मृत्यु के सन्दर्भ में क्षमता-बोध का वैचारिक प्रयोग शिवप्रसाद सिंह की ‘मुरदा सराय’ और सुरेश सिन्हा की ‘मृत्यु और...’ जैसी कहानियों में द्रष्टव्य है।

‘मुरदा सराय’ में अध्यापक हरिचरण की प्राणायार पत्नी की मृत्यु हो जाती है और उसका नवजात शिशु भी अकाल ही बाल-कबलित हो जाता है। हरिचरण मृत्यु के भय से बुरी तरह प्रभावित और घस्त हो जाता है—‘मृत्यु दुनिया का सबसे बड़ा सत्य है—मैं बार-बार अपने मन में पूछता।’^२ उसे जब वस्तु में भी मौत की उपस्थिति का अहसास होता है—‘मुरदा सराय की सफेद दीवारें, उसकी इधर-उधर उभरी लाल-लाल बदरग ईंटें—जैसे मौत अट्टहास करके हँस रही हों।’^३ वह भूत-प्रेत से भी जितना कभी भीत नहीं हुआ उतना अधिक मृत्यु से सन्नस्त हो आता है—“पर जाने क्या था चारों ओर, धूप में चिपचिपी धमक की तरह, दीवारों में सूक हावसे की तरह, पत्तियों में अदृश्य कम्प की तरह, सराय की मेहराबों में छिपे बकिन धुमाव की तरह, जो मेरी आत्मा में लाखों लाख धवाबील पंछियों की तरह चीत्कार कर रहा था।” वह मौत सब-कुछ लीनकर अब मुझे भी लीनने आ रही है क्या?’^४ हरिचरण स्वीकारता है कि ‘मौत मेरे मन में अपनी पूरी शक्ति के साथ घँस गयी थी।’^५ वही मरण, जो पत्तो को छूकर शान्त कर देता है,

१. डॉ० धीरेन्द्र मोहन दत्त : ‘ब चीफ करेंट्स ऑव कंटेम्पोरेरी फिलॉसॉफी’, पृष्ठ ५३५-५३६।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदा सराय’, पृष्ठ १३३।

३. वही, पृष्ठ १३४।

४. वही, पृष्ठ १३४।

५. वही, पृष्ठ १३६।

वस्तुओं को पिघला कर रंग-रहित द्रव की भाँति एक में गड़मड़ कर देता है, पंरों में घसक और कम्प लिये चलता है तथा गंध में बेहोशी^१। पर जब हरिचरण मुरदा सराय में मुरदास और मुलक्की का जीवन देखता तथा मुलक्की की गोद में आने वाले शिशु का भविष्यत्-प्रत्यक्ष करता है तब उसका मृत्यु-बोध जिजीविषा के क्षमता-बोध से पराजित हो उठता है—“हम मौत को रोक नहीं पाते इसीलिए तो उससे भय लगता है? पर मुरदा सराय की यह जिन्दगी भी क्या हमारे रोके रुक सकेगी?”^२ मुरदा-पड़ाव की यह सही जानकारी, जिससे हरिचरण मृत्युभय से परित्राण पा लेता है, क्षमता-बोध के स्तर से ही उभरती है।

सुरेश सिन्हा की ‘मृत्यु और...’ कहानी के अन्त की ये पंक्तियाँ “...उमसे नितान्त असम्पृक्त वह अनुभव करता है कि प्रत्येक पृष्ठ पर पितायी जीवित हैं। उनकी मृत्यु नहीं हुई है। वे तब तक जीवित रहेंगे, जब तक उन्हें जीवित रखा जाएगा और यही एक सत्य है, खेप सभी मरोचिकाएँ हैं...”^३ मृत्यु को एक ठोस वैचारिक स्तर पर भेदने और उसके स्वरूप को अपने क्षमता-बोध में सघन परिवर्तित कर देने की जानकारी देती हैं। सार्त्र के अनुसार यह मृत्यु हमारे प्रियपात्र को भले छीन सकती है, पर उसके प्रति हमारी चेतना-पूर्ण कर्तव्य-निष्ठा को नहीं मिटा सकती।

उपर्युक्त दृष्टान्तों के अतिरिक्त ‘असमर्थ हिलता हाथ’ (अमरकान्त), ‘प्रतीक्षा’, ‘टूटना’ (राजेन्द्र यादव), ‘जस्म’ (मोहन राकेश), ‘ढेड़ इंच ऊपर’ (निर्मल वर्मा), ‘बिन्दा महाराज’ (शिवप्रसाद सिंह), ‘आकाश का दबाव’ (अवधनारायण सिंह), ‘नौ साल छोटी पत्नी’ (रवीन्द्र कालिया) कहानियों में भी क्षमता-बोध के विचारगत प्रयोग हुए हैं। क्षमता-बोध का यह प्रयोग वैचारिक स्तर पर ‘नयी कहानी’ के अधिकाधिक कथाकारों द्वारा किया गया है।

पुरा-भूल्यों के अस्वीकार का विचारगत प्रयोग

‘नयी कहानी’ ने प्राचीनता से समर्पित विचारों को केवल समर्पित होते रहने के लिए मान्यता न देकर पुरा-भूल्यों के शीश-महल को अस्वीकृत-बहिष्कृत करते हुए उसे जर्जर खंडहर में बदल कर परम्परा से सर्वथा वर्जित चले

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदा सराय’, पृष्ठ १४०।

२. वही, पृष्ठ १४२।

३. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ १०३।

आने प्रदेशों तक में प्रवेग किया है। इस विचारगत प्रयोग के केन्द्र में यह मान्यता है कि "प्राचीनतावादी गरिमा ? झूठ है। कोई नहीं जानता यह कभी भी भी या नहीं। अगर हो भी तो यह आज हमारी कोई मदद नहीं कर सकती। नैतिकता ? यकबाग है। पिछले सामाजिक मूल्यों को आज के विवसित समाज पर साधने का दुराग्रह है। कौन-सा विज्ञान बहना है कि ध्यावहारिक ग्राह्यहीनता और शारीरिक नपुंसकता को ही नैतिकता बहने है? मर्यादा अने बचाव और दूगरों की आँखों में घुल भोवने का नाम मर्यादा है।" 'नयी कहानी' में इस पुरा-मूल्य के प्रति आत्यन्तिक घृणा है, बेहद नफरत है। इसीलिए यह अस्वीकार निषेधात्मक तो है ही, साथ ही समसामयिकता में नवीन मूल्य की स्थापना के लिए निषेधात्मक भी है।

इस बदली हुई मनोपा में अस्तित्ववाद में सबद्ध पुरा-मूल्य के नकार को धर्म-विषयक, समाज-विषयक, दाम्पत्य-विषयक और यौन-विषयक—पाँच वर्गीकृत सन्दर्भों में देखा जा सकता है।

'नयी कहानी' में रुढ़ हिन्दू विचार-धारा का समर्पण जीने वाले धर्म-विषयक पुरा-मूल्यों का अस्वीकार किया है। पुरा-मूल्यों का अर्थ यहाँ रुढ़ हिन्दू पद्धति और प्रवृत्ति से है। पुराना कथा-साहित्य हिन्दू सत्कारों से रचित-निर्मित है। वहाँ धर्म-विषयक पुरा-मूल्य पात्रों के घोर आदर्शवाद और सम्यन्ध-निर्वाह की अतिरजना का रहा है। यहाँ तक कि इसे शाश्वत मूल्य बना दिया गया। इससे नियन्त्रित मनुष्य अपने सामान्य जीवन में न जीकर आरोपित जिन्दगी में जीता रहा। यह मूल्य भाई को सर्वस्व-न्योछावर करने वाले त्यागी के रूप में कथाकित करने की बाध्य करता था तो पति के लिए पत्नी को निजी सम्पत्ति समझने वाले हकदार के रूप में; मित्र को मित्रतावश प्राण की बाजी लगाने वाले के रूप में प्रस्तुत होने की बाध्य करता था तो पड़ोसी को सेवक की तरह समय-समय पर काम आते रहने वाले के रूप में, साधुओं को ठौर-ठौर रमने वाले योगी के रूप में उपस्थित होने की बाध्य करता था तो प्रेमी को सदैव आहूँ भर कर, घुट-घुट कर जीने वाले त्यागी के रूप में; वेश्या के लिए प्राण देने वाले गुंडों की सद्गति पाते हुए निरूपित करने की बाध्य करता था तो तन-श्रवसादिक वेश्या की आत्मा की सदैव सँजोकर सुरक्षित रखने वाली के रूप में; पिता को सदैव पुत्र-पुत्री और परिवार के प्रति शासक-रक्षक के रूप में प्रस्तुत होने की बाध्य करता था तो भाता को सदैव ईश्वर-भक्ति के रूप

मे ।^१ यह पुरा-भूत्य घर्षतः सत् और असत् के कोण को नुकीला और तीखा बनाता था । इसी पुरा-भूत्य के प्रभाववश पुरानी अधिकाधिक कहानियों की नारो पात्राएँ हिन्दू पत्नियाँ, हिन्दू बहनें, हिन्दू ननदें, हिन्दू साँसें, मुसलमान वेश्याएँ और ईसाई कुलटाएँ थी । पुरुष-यात्र हिन्दू पति, हिन्दू भाई, हिन्दू समुर, मुसलमान गूंडे और भ्रष्ट ईसाई थे । इस हिन्दूपन के व्यामोह में कहानी-लेखक केवल हिन्दू बने रह गये । उन्होंने मुसलमान पात्रों का स्पर्श तक नहीं किया (प्रेमचन्द अपवाद रहे) । यदि अपेक्षित ही हुआ तो एकाध मुसलमान वेश्या या पतित किस्म के ईसाई को उठा लिया गया ।^२

धार्मिक हिन्दूपन की पुरा-भूत्यवस्था के अस्वीकार का उदाहरण भीष्म साहनी की ‘चीफ की दावत’ कहानी है । इसमें पुरा-भूत्य के आधार पर माता को जिस संस्कार में उपस्थित किया जा सकता था, उसको नकारा गया है । माँ को बरामदे में बैठाना तथा गुसलखाने के रान्ते बैठक में भेजना माँ के पुरा-मौल्यिक संस्कार का खंडन है । यहाँ माँ भक्ति के रूप में न रहने दी जाकर अपना पुराना संस्कार त्यागती हुई पुत्र के साहब से हाथ मिलाने के लिए बाध्य की जाती है—“माँ, हाथ मिलाओ ।” “पर हाथ कैसे मिलाती ! दाये हाथ में तो माला थी । घबराहट में माँ ने बायीं हाथ ही साहब के दाये हाथ में रख दिया । शामनाथ दिल-ही-दिल में जल उठे । देशी अफसरों की स्त्रियाँ पिलखिलाकर हँस पड़ीं ।”^३ साहब को प्रसन्न करने के लिए इस माँ से विवाह का पंजाबी गीत भी सुनवाया जाता है और अपनी पदोन्नति के लिए फुलकारी काढ़ देने तक की शर्त करवायी जाती है । इस प्रकार ‘चीफ की दावत’ की माँ के व्यक्तित्व में पुरा-भूत्यो का निर्मम अस्वीकार स्पष्ट है ।

कमलेश्वर की कहानी ‘पराया शहर’ का पिता दुर्गादयाल भी हिन्दू-प्रवृत्ति के पुरा-मौल्यिक संस्कार का सफाया करने वाले के रूप में चित्रित हुआ है । यहाँ पिता संस्कारी और शासक-रूप में चित्रित नहीं होकर उस लफंगे के रूप में चित्रित है, जिसकी शोहरत का ध्यान आते ही पुत्र के कानों में एक बहुत पुरानी आवाज़ हथौड़े मारने लगती है—“है कोई माँ का लाल, जो जमात दे दे ?” ‘पराया शहर’ का पिता बदमाश है । वह एक परिचित

१. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ २२ ।

२. वही, पृष्ठ २२-२३ ।

३. भीष्म साहनी : ‘चीफ की दावत’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ २२७ ।

४. कमलेश्वर : ‘लोथी हुई दिशाएँ’, पृष्ठ १३५ ।

व्यक्ति की पुत्री के विवाह में जेवर बनवाने के लिए रुपये सेता है और फिर सापता हो जाता है। उसके विषय में उसके बेटे सुगवीर के सामने ही एक तीसरा आदमी कहता है—“पुलिस में रिपोर्ट कीजिए गाले को बेंपवा दोजिए।”^१ यह पिता हिन्दू आदर्शों का पिता न होकर सामान्य दोषपूर्ण मनुष्य के रूप में चित्रित है, जिसमें परम्परित मूल्य का सोसहो आने अस्वीकार है। इस कोटि के मूल्य-भंग की कहानी गिरिराज किशोर की 'पगडिडियाँ' भी है।

हिन्दूपन के अतिशयतावादी आग्रह और मुसलमान पात्रों के अवर-कोटिक ध्वन की पुरानी मूल्यवत्ता का इनकार शिवप्रसाद सिंह की 'किसकी आँखें'^२ कहानी में द्रष्टव्य है। 'किसकी आँखें' में अशरफ चाचा प्रशस्त्य मानवीय चरित्र के रूप में उभरे हैं। इस कहानी में मुसलमान पात्रों के प्रति पूर्वप्रस्त हीन मूल्य का निवेद्य है। शिवप्रसाद सिंह ने 'कृष्णचन्दर' की तरह हिन्दू और मुसलमान को एक साथ दोषी ठहराने का प्रयास नहीं किया है। 'मैं' पात्र के पिता की दोषपूर्ण दृष्टि सहसा पाठकीय चेतना में घँस जाती है। अशरफ चाचा का व्यक्तित्व उस प्रबुद्ध मानव का है, जो बड़ी दृढ़ता के साथ हर कही न्याय चाहता है। इसीलिए अशरफ चाचा चन्द्रदेव द्वारा शिकायत किये जाने पर चाबुक फटकारते सीधे सकीना के यहाँ चले जाते हैं और बिट्टो से नाच करने को कहते हैं। कहानी में चन्द्रदेव और जानू पडित—दोनों हिन्दुओं को ही दोषी बनाया गया है। अशरफ चाचा उस महती मानवीयता के पक्षधर हैं, जिसके प्रति वे कहते हैं—“मैंने आज तक किसी आदमी को मजहब की तराजू पर नहीं तोला, पडित ! मैं तो यही समझता था कि मुकद्दस मी के दरबार में सभी बच्चे बराबर हैं। वहाँ जात-कौम का कोई फर्क नहीं होता।”^३ जमीरन चाची का चरित्र भी पूर्ण वास्तव्य से भरा है। इस प्रकार इस कहानी में मुसलमान पात्रों का सही मानवीय रूप में चित्रण धर्म-विषयक पुरातन मूल्यों का जड से उच्छेद कर देता है।

'नयी कहानी' में समाज-विषयक शाश्वत मूल्य का अस्वीकार भी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण रूप में हुआ है। पहले पात्रों के नियति-प्रदत्त सार्थक क्षणों में वही

१. कमलेश्वर : 'लोथी हुई दिशाएँ', पृष्ठ १४०।

२. यह कहानी 'नयी कहानियाँ' में 'ये आँखें किसकी हैं' शीर्षक से प्रकाशित हुई थी।

३. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'मुरदा सराय', पृष्ठ ६३।

के लाटरी खुलने और इनाम मिलने या किसी के गोली का निशाना बन कर महीद हो जाने जैसी महत्वाकांक्षाओं में पुरा-सामाजिक मूल्य सुरक्षित । पर इसके अस्वीकार में 'नयी कहानी' में लाटरी खुलने की प्रत्याशा में लूटे चलने वाले और कोई भी लाटरी न पा सकने वाले व्यक्ति चित्रित हुए, साथ ही यहाँ सारी महत्वाकांक्षाओं को नष्ट कर अपने आप में ही गेंडुली कर रहने वाले इन्सान को महीद घोषित किया गया है ।

समाज-विषयक पुरा-मूल्यों का अस्वीकार अपने चूनाल में कृष्णा सोबती 'यारों के यार' कहानी में हुआ है । मध्यवर्गीय कुंठा-ग्रस्त बाबू के लिए पुराने मूल्य ध्वस्त हो गये हैं । प्रतिष्ठा, नैतिकता और आचार-संहिताएँ गायी हो गयी हैं । पुराने मूल्य-बोध में अपने साहब के प्रति न तो आक्रोश उक्त किया जा सकता था और न तो उसे गन्दी मानियाँ ही दी जा सकती । पर यहाँ लेखिका ने यह सब सम्पन्न करा दिया है । प्राचीन समाज-विषयक मूल्य में शांतिनता और औचित्य का जो आवरण रहता था, 'यारों के यार' में उसका पूरा पर्दाफाश हो गया है—'भूरी ने एक नजर साहब की तरफ डाली और टंक्सी में बँटते-बँटते एक फटकार फेंक दी, चुनिया, माना, कर्णों की कार में सट्टू बना घूमता है, वहनचोद ! किसी दिन हृगम का चूना कटने पर आ गया तो सारी बिनाई घरी रह जाएगी ।"^१ "वहनचोद, चूने-रेया माना भाँसा-गद्दी से बाज नहीं आता । जब देखो जब भूरी मगाना है । वहनचोद, किसी दिन पासा पलट गया तो रोणगा बार के मानों को ।"^२ "बाद रक्त बादर, पछाने में अक्षर भी कनडों की तरह ही टट्टी फिरते हैं ।"^३ "सच यह है हिमाव बाबू कि हममें से हरेक चुनिया है और हरेक उल्लू का पट्टा । यूँ तो हमसे भी बड़े उल्लू के पट्टे मौजूद हैं, जो हृगम-जदगी में गुरपंढारों के भी बाद हैं, जो फोरेट की बुद्धिमान बिनाकर बनरस के महबूब बने फिरते हैं ।"^४ 'यारों के यार' में सारे पुरातन मूल्य खंडित हैं । यह हमी का अस्वीकार है जिसके कारण कथ्य और अनिर्ध्वन नुक सर्वथा नये मूल्य-संवि में ढल गये हैं । यहाँ अपने प्रति, अपने मित्रों-सहयोगियों के प्रति,

१. कृष्णा सोबती : 'यारों के यार', 'नयी कहानियाँ', जनकरी' १९६७, पृष्ठ ८ ।

२. वही, पृष्ठ १३ ।

३. वही, पृष्ठ १३ ।

४. वही, पृष्ठ ४३ ।

अपने पदाधिकारियों के प्रति, महिलाओं के प्रति सारे पुरानी विचारणाएँ, धारणाएँ ध्वस्त हो गयी हैं।

राजेन्द्र यादव की 'भविष्यवक्ता' कहानी में स्वरूप के चरित्र का प्रस्तुतीकरण परम्परा-प्रथित सामाजिक मूल्यों के अनुरूप आगवादी और गुमान्त न होकर निराशा-मूलक घिसटते चलने वाले रूप में हुआ है। यही 'मैं' पात्र की सामाजिकता औपचारिक सम्बन्धों तक निमग्न कर रह गयी है। पुराने जीवन का मित्र—स्वरूप जब आता भी है तब सोफे पर नहीं बँटकर डाइंग रूम की फासीन पर ही बैठ जाता है। और अन्त में कभी के भविष्यवक्ता को अपने मित्र के यहाँ से जेने अपरिचित-अनभिज्ञोक्ति (मिश्रिष्ट) ही सौट जाना पड़ता है। 'मैं' पात्र के बच्चे से हाथ न मिला पा सकने की उसकी स्थिति निश्चयतः वैचारिक दृष्टि से एक पारम्परिक मूल्य का अस्वीकार है, जिसके बाद वह सीढ़ियाँ उतरता चला जाता है—“मैं उसे सिर झुकाये सीढ़ियाँ उतरते देखता रहा। शायद मोड़ पर वह एक बार मुड़ कर 'टा-टा' करे, लेकिन वह डीली-झाली टाँगो से उसी तरह नीचे उतरता चला गया...”^१ भीष्म साहनी की 'भाग्यरेखा', मोहन राकेश की 'मिस्टर भाटिया' और श्रीलाल शुक्ल की 'शहीद' कहानियों में भी पुरा-सामाजिक मूल्यों का नकार है।

परिवार-विषयक प्राचीन मूल्यों का अस्वीकार मूलतः सम्बन्ध पर आधारित है। 'नयी कहानी' में सम्बन्धों की परम्परित धारणा का खंडन हुआ है। अब तक चली आती पारिवारिक मूल्य-मान्यता में पुरुष अर्जन का दायी था और नारियाँ पुरुष-निर्भर थी। पिता का घर में एक दबदबा होता था, जिसके महत्त्व को हर ओर से स्वीकारना पड़ता था। परिवार की परम्परागत वस्तु पर परिवार की प्रतिष्ठा आधारित मानी जाती थी, जिसकी सुरक्षा प्रत्येक स्थिति में पारिवारिक सदस्य किया करते थे। परिवार संयुक्त रूप में गठित और बड़ा होता था। 'नयी कहानी' में ये सारे ही मूल्य सहसा अस्वीकृत हो उठे।

उपा प्रियवंदा की 'बापसी' में पिता पुरा-मूल्य का प्रतीक बन जाता है। उसको परिवार का प्रत्येक सदस्य अस्वीकृत कर देता है। उसके पढ़ने वाले पुत्र ने नौकरी करने वाले पुत्र तक और उसकी पुत्रवधू से पुत्रियाँ तक—सभी उसके विचारों का खंडन करते और उसे अस्तित्व-विहीन कर देते हैं। गजाघर बाबू को घर छोड़कर बाहर जाने का निर्णय करना पड़ता है। नयी व्यवस्था

और नयी मूल्यवत्ता में पुरा-मूल्य पहले अस्वीकृत फिर वहिष्कृत हो जाता है—“नरेन्द्र ने बड़ी तत्परता से विस्तर बांधा और रिक्शा बुला लाया। गजाधर बाबू का टिन का बक्स और पतला-सा विस्तर उस पर रख दिया गया। नाश्ते के लिए लड्डू और मठरी की डलिया हाथ में लिए गजाधर बाबू रिक्शा पर बैठ गये। एक दृष्टि उन्होंने अपने परिवार पर डाली और फिर दूसरी ओर देखने लगे। रिक्शा चल पड़ा।”^१ प्रियवदा की ही एक और कहानी ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’ में नौकरी करता हुआ भाई घर बैठ जाता है और भाई पर आश्रित रहने वाली बहन नौकरी करने लग जाती है। फिर तो भाई की मेज, मेजपोश, टाइमपोस—सारे सामान उटकर बहन के कमरे में चले जाते हैं और भाई बहन द्वारा शासित, आश्रित एवं व्यवस्थित गृहस्थी में आदेशपालक मात्र बन कर रह जाता है।^२ यहाँ पुष्प-विषयक पारिवारिक पुरा-मूल्य विखंडित हो जाता है।

राजेन्द्र यादव की कहानी ‘तलवार पंचहुजारी’ में तलवार पंचहुजारी रोब और अधिकार का प्रतीक बनी हुई है। पिता अपने वंश की धरोहर तलवार का गुणानुवाद करते अघाते नहीं हैं, पर पुत्र उस तलवार को लेकर भाग जाता है और उसे तोड़ डालता है। पुत्र लालू के शब्दों में “मैंने उसे तोड़-ताड़ दिया। उस तलवार ने सिर्फ अधिकार-ही-अधिकार तो जाने थे।”^३ जो राम साहब पिता अपने वंश की विरुदावली गाते हैं उन्हीं का लड़का होटल में बरे का काम करने लगता है। अपने पिता की सारी बखिया उधेड़ता हुआ पुत्र कहता है—“वे मेरे बाप हैं। गद्दी की एक बहू-बेटी को तो उन्होंने छोड़ा होता।” सुनोगे, इस राक्षस ने मेरी माँ को मार डाला था।”^४ इस कहानी के नवीन मूल्य-लोक में स्थिर पुत्र-पिता-विषयक पुरानी-पारिवारिक मान्यता को अत्यन्त ज़बर्दस्त ढंग से अस्वीकार करता है। राजेन्द्र यादव की दूसरी कहानी ‘विरादरी बाहर’ में पिता घोर उपेक्षा के पात्र बन गये हैं। यहाँ उनकी आवाज़ कोई नहीं सुनता। उनकी डाँट का असर किसी की ‘हा-हा, ही-ही’ पर नहीं होता। उनको लड़के साल-साल तक पत्र नहीं लिखते। ‘विरादरी बाहर’ के पिता के भुँह पर उनकी पुत्री मालती ही कालिख पोत

१. उषा प्रियवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ १५४।

२. वही, पृष्ठ १५५-१५७।

३. राजेन्द्र यादव : ‘छोटे-छोटे तानमहल’, पृष्ठ ७०।

४. वही, पृष्ठ ६५-६६।

कहानी में पुरा-मौल्यिक विखंडन के क्रम में ही सारे आत्म-सघर्षों, द्वन्द्वों और खतरों को भेला जाता है।

मन्नू भंडारी की ‘कमरे, कमरा और कमरे’ में पति-पत्नी का दाम्पत्य पुरानी कहानियों का न होकर नये मूल्यों का हो जाता है। यहाँ पत्नी पति को गृहिणी और यौन-सहकर्मिणी न रहकर कार्यालय तक के सारे कार्य-व्यापार संचिकाओं को देख-देखकर बड़े मनोयोग-पूर्वक सम्पन्न करती है। एक ओर इस दाम्पत्य में ऐसी अधिकता का पत्नी की ओर से अवदान है, दूसरी ओर पति की ओर से दाम्पत्य के निजी पलों के प्रतिदान में सर्वथा कमी और हास।^१

गिरिराज किशोर की ‘फ़ॉक वाला घोड़ा और निकर वाला साईंस’ की रीता भी दाम्पत्य की परम्परा-प्रणित मान्यता को खंडित करती है। वह अपने पति को नाचीज समझकर उसकी उपेक्षा करती और ‘नागरण’ से अपना सम्बन्ध बनाये रखती है। इसके लिए उसके मन में कहीं ग्लानि का भाव तक नहीं है। यहाँ पुरा-मूल्य का सबसे बड़ा अस्वीकार ग्लानि-भाव के डम अभाव में ही है। नागरण से वह अपने पति के विषय में कहती है—“हीन है। हीनता उसमें कूट-कूट कर भरी है। मुझे उससे घृणा है।”^२ यह परम्परित मूल्य का दूसरा अस्वीकार है, जहाँ दाम्पत्य के लिए जैविक, सामाजिक और धार्मिक अपेक्षाओं पर बिल्कुल ध्यान न देकर, उन्हें उपेक्षित कर आत्म-हीनता और आत्मोच्चता की ग्रन्थि पर विचार किया जाता है। दाम्पत्य-सम्बन्ध की इस कहानी में पति एक महत्त्वहीन, महज औपचारिक और निष्प्राण आकृति बन कर रह जाता है।

रमेश बक्षी की ‘उत्तर’ भी पति और पत्नी के विच्छिन्न दाम्पत्य की कहानी है। यहाँ पति बच्चे को अपने साथ रख रहा है। ‘उत्तर’ में पति-पत्नी के पारस्परिक धमासान बाग्युद्ध का सूक्ष्म उल्लेख है। इसीलिए यहाँ तलाक और विमुक्त जीवन की बात छोटा बच्चा भी बोलता है। ‘खुदकुशी’ उसके लिए ‘कुल्फी’ और ‘तलाक’ ‘लॉलीपाप’ हो गयी है। पत्नी पति को दाँत पीस कर उत्तर देती है—“हाँ, ले आना कोई नाचने वाली औरत, जो तुम्हारी दिन-रात परित्रभा लगाया करे और तुम भी उसके तलवे चाटा करना।”^३

१. मन्नू भंडारी : ‘एक प्लेट संताब’, पृष्ठ ११६-१२५।

२. गिरिराज किशोर : ‘पेपरवेट’, पृष्ठ १०२।

३. रमेश बक्षी : ‘उत्तर’, ‘धर्मयुग’, १८ सितम्बर १९६६, पृष्ठ २।

दाम्पत्य के इस बटु व्यवहार-धर्म में पुराने आदर्शों का अच्छी तरह गनाया हो गया है।

यौन-विषयक पुरा-मूल्य पुरुष और नारी दोनों ही के लिए गद्यमन का था, नारी के लिए विशेषतः। जहाँ-जहाँ पूर्ववर्ती कहानियों में यह गद्यमन टूटा है, वही या तो कोई मनोवैज्ञानिक घन्नि उभरी है या परमागाध प्रवृत्त हुआ है। अर्थात् यह कि यौन-स्पर्शन पूर्ववर्ती कहानियों में खोरी-छिने हुआ है। 'नयी कहानी' इस पुरा-मूल्य को साफ-बयानी और मरदन में अस्वीकार कर देती है। यही अविति और स्वच्छन्द यौनाचार साहज और बस के साथ प्रस्तुत हुआ है। स्त्री-गमयौनाचार भी पुरा-मूल्यों का अस्वीकार कर उभरा है। 'राजा निरवसिया' (कमलेश्वर), 'प्रतीक्षा' (राजेन्द्र यादव), 'रीछ' (द्रुपताय सिंह), 'दाम्पत्य' (ज्ञानरत्न), 'एक पति के मोट्टा' (महेन्द्र भट्टा) जैसी कहानियों में यौन-विषयक पुरा-मूल्य का ऐसा ही अस्वीकार है। बड़ी बात यह है कि उक्त सारी कहानियों में यह अस्वीकार नारियों की ओर से हुआ है।

'राजा निरवसिया' की चन्दा जगपति को उपेक्षित कर बचन गिरने यौन-सम्बन्ध स्थापित करती है और उसी के पीछे जगपति का प्यार छोड़ जाती जाती है। चन्दा के जाने की बात पर जगपति बड़ी गम्भीरता से सोचता है—“पर चन्दा यह सब क्या करने जा रही है? उसके जीते जी वह दूसरे के पर बैठने जा रही है।” यह इतनी घुणा बर्दाश्त करके भी जीने को तैयार है या मुझे जलाने को?”^१ चन्दा के जीने की ऐसी स्वीकृति में ही पुरा-मूल्य तिरस्कृत-अनादृत है, जहाँ अततः जगपति को चन्दा और कानून के नाम दो चिट्ठियाँ लिखकर आत्महत्या करनी पड़ती है।

राजेन्द्र यादव की 'प्रतीक्षा' दो नारियों के समयौनाचार की कहानी है। गीता और नन्दा का समयौनाचार पुरा मान्यता को ध्वस्त कर ही आचरित होता है। गीता यौन-उत्तेजना में नन्दा से विमुक्त नहीं हो पाती—“उस रात नन्दा के निर्वस्त्र गुमपित शरीर को अपनी उत्तेजित साँसों और उन्मत्त बाँहों में जकड़े उसके दाहिने वक्ष के रूपरे के बराबर दाग पर होठ रखे गीता पागलों की तरह बस यही कहती रही, नन्दन मुझे छोड़ कर मत जाना।”^२ गीता नन्दन का गला, होंठ, कनपटी, बाँह जूमती तथा उसके अभाव में अपने नहीं जी सकने की बात कहती है। यौन-वर्णन का यह कोण सर्वथा अभिनव है।

१. 'कमलेश्वर की छेठ कहानियाँ' (सं० राजेन्द्र यादव), पृष्ठ ४८।

२. राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', पृष्ठ ४१।

‘रीछ’ में यौनाचार का अतिशय स्वच्छन्द ग्रहण है। यौन-सम्पर्क का इतना उन्मुक्त प्रक्रियाई वर्णन करने की छूट देने में प्राचीन मूल्य सर्वथा अशक्त असमर्थ है। ‘रीछ’ का पति अतीत जीवन में अपनी प्रेमिका के साथ प्राप्त अपने पुराने यौन-सम्बन्ध का अनुभव अपनी पत्नी को सुना कर स्वयं स्मृति-यंत्रणा से मुक्त होना चाहता है। पर पत्नी उसे इस प्रकार उन्मुक्त नहीं होने देती। इस कहानी में यौन-सम्बन्ध का भयावह सत्य अत्यन्त निर्मम ढंग से स्पष्ट हुआ है। पत्नी पति की ओर से किसी दूसरी नारी के साथ यौन-सम्बन्ध-स्थापन की सम्भावना के प्रति प्रतिजिया प्रवृत्त करती तन जाती है। यौन-विषयक ‘रीछ’ का मूल्य—“थोड़ी देर बाद वह शुरू कर देता। वह इस तरह मान जाती जैसे कुछ भी न हुआ हो। लेकिन वह क्षण दृष्टत भरा रहता। न जाने कब...अगले किमी क्षण टोक दे...उसकी उँगलियाँ काँपने लगती। वह संवादों की कल्पना करने लगता...जैसे वह अभी पूछेगी, उसकी जाँघें कैसी थी? एकदम चिकनी। सभी तो...वह अपनी परयरती उँगलियाँ रोक लेता। लगता उसकी जाँघों में हजारों मुनहरे तीर अँखुआ रहे हो”^१—निश्चयात्मक रूप में पुरा मूल्य को अस्वीकारता अपनी इयत्ता की सर्वथा विलग स्थापना करता है, जिसमें दाम्पत्य यौन-चर्चा की पूरी परिचर्चा ही सम्मिलित है।

ज्ञानरंजन की ‘दाम्पत्य’ की पत्नी यौन-सुख के हेतु जितनी उत्कण्ठिता है वही उत्कण्ठा उसे बड़े बेबाक ढंग से पुरातनता में विच्छिन्न करती अपने शक्त मूल्य के साथ उपस्थित करती है। गुसलखाने में कमर में एक तौलिया-भर लपेटे हुए पत्नी पति के बाहर जाने की आहट सुनकर बाहरी दरवाजे के किवाड़ तक आकर पति के अंग-प्रत्यंग पर चुम्बन की बौछार कर देती है। निश्चयतः इस नारी का यौन-मूल्य विल्कुल नया है, जिसके चूमने की ललक भरी प्रक्रिया में कमर में लिपटा अधोवस्त्र भी सरक कर जमीन पर गिर जाता है। कथान्त में यौनाचार का उपभोग-परक प्रकरण भी अपने प्रस्तुतीकरण में सर्वथा अभिनव है, जहाँ दोनों एक दूसरे को अपनी-अपनी कमजोरियों का परिचय देते और यकावट महसूस करते हैं।^२

महेन्द्र भल्ला की ‘एक पति के नोट्स’ भीता के पति के अत्यन्त स्वच्छन्द यौन-जीवन की कहानी है। यहाँ आकर्षण-विकर्षण सब-कुछ यौन-सवेदन से

१. दूधनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आवामी’, पृष्ठ...।

२. ज्ञानरंजन : ‘दाम्पत्य’, ‘कहानी’, जून १९६८, पृष्ठ ६६।

परिचासित है। 'रीछ' की तरह यौन का प्रक्रियाई वर्णन यहाँ भी है—एवा-एक अजीब भाव से मैंने उसकी टाँगों को कंघी की मानिन्द रोल दिया। यौन में पड़े अपने रुमास को निकाल के बाहर फेंक दिया। कुछ दिन पहले रोव की गयी बलूटी धमड़ी के बीच आँसो के साल बूकरों में थोड़ी सफेदी मची थी। मेरा मुँह बिचक गया। मैं छलाँग-सी सगा के उसके साथ सेट गया और उसे पकड़ कर उसके अंगों को मसलने, तोड़ने, मरोड़ने लगा। मुझे वहाँ कुछ मष्ट करता था। यो तैयार मैं बहुत बाद में जाके हुआ।^१

संश्रुति का विचारगत प्रयोग

संश्रुति-धोष अस्तित्ववादी विचार-धारा का विषय है। यह अंगरेजी 'टेरर' का हिन्दी-रूपान्तर है। अमृत राय हिन्दी-कहानी में संश्रुति की धर्चा निर्मल के सेल-विशेष से स्वीकारते हैं।^२ यह संश्रुति "नयी संवेदना से प्राप्त वह विषय-मय कसलपन है, जो आहत करता है, भ्रूणित करता है, हतसज भी करता है।^३ सात्रं में अस्तित्ववादी धारणाओं के अनुरूप संश्रुति और निराशा की व्याख्या की है। अस्तित्ववादी के सम्पूर्ण जीवन को दुःखान्त यथार्थ (ट्रैजिक रियलिटी) मानने से संश्रुति का भाव जुड़ा हुआ है। अस्तित्ववादियों द्वारा रचित सर्जनात्मक साहित्य जैसे जीवन के सुरदुरे यथार्थ और संश्रुति के क्षणों को व्यक्त करता है, वैसे ही 'नयी कहानी' ने भी अपनी रचनात्मकता में संश्रुति के विचारगत प्रयोग किये हैं। संश्रुति भावजगत् से विचार-जगत् की यात्रा तय करता है। यह विशेष मनोदशा की विशेष चिन्तनात्मकता है। भय और श्रुति से हमें बोध होता है कि हमारा अस्तित्व क्या है।^४

स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद जो राजनीतिक दृष्टि से भारतीय परिस्थितियों में परिवर्तन हुआ, उससे सबसे पहले व्यक्ति को सविधान द्वारा कही भी पूरी तरह सुरक्षित होने की प्रतीति हुई। जैसे स्वतंत्रता अपने साथ सुरक्षा लिये आयी हो; क्योंकि सुरक्षा के बिना स्वतंत्रता का कोई उपयोग नहीं है। हम

१. महेन्द्र भट्टा : 'एक पति के मोट्स', पृष्ठ ७७।

२. अमृत राय : 'सम्पादकीय', 'नयी कहानियाँ', नवम्बर '६८, पृष्ठ ४।

३. धीपत राय : 'समकालीन कहानी में नयी संवेदना', 'विकल्प', नवम्बर १९६८, पृष्ठ ३०।

४. डॉ० रामविलास शर्मा : 'अस्तित्ववाद और नयी कविता', 'आलोचना', अप्रैल-जून १९६९, पृष्ठ ७।

स्वतंत्र हैं—इसके लिए यह आवश्यक है कि हम सुरक्षित, धर्मरत्न रहने का मन्त्र अवबोध करें। मगर स्वतंत्रता-प्राप्ति के जल से मीचे गये भारतीय जन-मानस का यह प्राप्त्याणा-ग्रमून शीघ्र ही बुझना गया। सम्पूर्ण देश में स्वतंत्रता-प्राप्ति का उल्कास धीरे-धीरे मरता गया और वह केवल कागजी होकर रह गया। अमन्नीष की उठती सहर से विद्रोह, आश्रामबन्ना, भीड़, प्रदर्शन, नारे, जुलूस तथा अराजकताएँ बढ़ीं। धीरे-धीरे खतरे और खौफ का एक संक्रास देश में फैलने लगा। भारतवर्ष में संक्रास विभाजन के दंगे, साम्प्रदायिक दंगे, दुर्भिक्ष, मृत्ता, बाढ़, चीनी और पाकिस्तानी आक्रमण, सामाजिक अराजकता, प्रदेगगत राजनीतिक अस्थिरता आदि के कारण विभिन्न प्रकार से व्यक्ति के असुरक्षा की भावना से ग्रस्त होने के कारण उत्पन्न है। यह संक्रास न तो केवल वैयक्तिक स्तर पर है, न नकल का संवाद; न गोमाचारिणा (फैशन) का प्रदर्शन है और न यौन-अराजकता का उद्देगन। अतः इसके अस्तित्व पर कोई आरोप नहीं किया जा सकता कि यह है ही नहीं।^१ वस्तुतः संक्रास मनुष्य से संबद्ध समाज की सारी-की-सारी वस्तुगत परिस्थितियों से उत्पन्न है। शासन की भ्रष्टता मंत्रस्त विचारणा की प्रकृत जननी है। मौलानिक, प्रशासनिक, राजनीतिक, सामाजिक, आर्थिक प्रत्येक रूप में स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद का भारत संक्रास-रूपी अन्धकार के प्रखर शरी के विंध गया है। महानगरों की निरन्तर बढोसरी से भी जीवन-प्रणालियों में एकाकीपन और असुरक्षा का बोध गहराया है। फलतः संक्रास उत्पन्न हुआ है। लोग दैनिक बोलचाल तक में कहते हैं—आजकल जीवन बहुत असुरक्षित हो गया है।^१ (नाउ-ए-डेंड लाइफ इज टोटली अनसेक्योर्ड) यह संक्रास नहीं तो और क्या है?

१. (क) “यह संक्रास दो-बार लोगों के मन का भूत छोड़ और कुछ है भी नहीं। जनता में कहीं संक्रास नहीं है।”—अमृत-राय, ‘सम्पादकीय’, ‘नयी कहानियाँ’, दिसम्बर ’६८, पृष्ठ ७।

(ख) “जैसे एक रोती हुई औरत को देखकर उसके पास जाने वाली औरत प्रायः बेमतलब रोती है। जब किसी एक से कारण पूछा जाता है तब जवाब मिलता है—हम तो इसलिए रो रही हैं, क्योंकि ये रो रही हैं। उसी तरह संक्रास के प्रयोग की बात है।”—ललित शुक्ल : ‘संक्रास’ : ‘सन्दर्भ और वास्तविकता’, ‘नयी कहानियाँ’, दिसम्बर ’६८, पृष्ठ १२७।

संक्रास निजी अनिष्ट की भावना से उद्भूत भावनाओं का गंभीर है, जो आत्मनिष्ठता में घुमड़न, तनाव, भय और अगन्तोष को सहते हैं। इसके “अवसम्पन्न हैं जीवन के विषम परिवेश और भविष्य की अनिश्चितता और उद्दीपन हैं वे परिणाम, जिन्हें हमारी वृत्ति अनुकूल नहीं पाती।”^१ इस दृष्टि में “समूह में अनुभूत सह-संवेदना ही संक्रास है।”^२

अमृत राय संक्रास को हिटलर और स्तालिन से सबड करते हैं, जब सन्तानें माँ-बाप के विरोध में जागृत होती थीं। कोई भी व्यक्ति किसी समय गोली का निशाना बन जा सकता था। “घर का आदमी सवेरे काम पर जाता था तो शाम को सीट कर घर आना था नहीं, कहना मुश्किल था।”^३ यह सब है कि भारतवर्ष में उस कोटि का संक्रास नहीं है। यह युद्ध की भयावह पृष्ठभूमि का संक्रास था। ऐसे संक्रास को भोगते समय साहित्य-रचना नहीं की जा सकती। प्रथमतः तो जब सारा देश सहजता होता है तब साहित्य प्रणयन सुकर नहीं होता। “जसती हुई आग में साहित्य नहीं लिखा जाता।”^४ वह तो शान्ति की चिनगियों को साकर तथा काल की अस्थिरता को पचाकर व्यक्त होता है। दूसरे, युद्ध-विभीषिका की पृष्ठभूमि में संक्रास को व्यक्त करने वाले साहित्य की अपेक्षा देश की विजय की ओर बढ़ाने वाले साहित्य की रचना होती है। उच्च राष्ट्रीयता संक्रास को निगमित कर लेती है। भारतीय संक्रास विकल्पो को प्राप्त कर सकने की स्वातन्त्र्य-इति से पैदा हुआ है। इस इति की प्रभूतता ने ही संक्रास को सुदृढ़ भूमि प्रदान की है।^५ यह संक्रास मनुष्य की मानसिक चेतना और बोधगम्यता से सबड है, जहाँ चेतना परिस्थिति को परिमित कर उसे उससे उत्पन्न परिणाम के प्रकाश में स्थिर कर देती है। तभी मनुष्य उस पीड़न को अनुभव करने की यत्ना से गुजरने लगता है। अकाल, सूखा, बाढ़ और भूखमरी के सन्दर्भ में तो यह संक्रास अपनी खास माटी का संक्रास है। ‘नयी कहानी’ में इसके दृष्टान्त और

१. रामगोपाल गुप्त : ‘संक्रास’ : ‘सन्दर्भ और प्रतिक्रियाएँ’, ‘नयी कहानियाँ’, जनवरी ’६६, पृष्ठ १२६।

२. वही, पृष्ठ १२७।

३. अमृत राय : सम्पादकीय, ‘नयी कहानियाँ’, नवम्बर ’६८, पृष्ठ ४।

४. डा० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ २०८।

५. चन्दन नेगी : ‘विचार-मंच’, ‘नयी कहानियाँ’, जनवरी ’६६, पृष्ठ १२६।

खोफ का अपेक्षाकृत कम चित्रण हुआ है। पर इसके पीड़न के अनुभव की यंत्रणा यहाँ भी असह्य है।

संश्रान्त के विचारगत प्रयोग के उदाहरण ‘सन्दन की एक रात’ (निर्मल वर्मा), ‘एक ठहरा हुआ चाकू’ (मोहन राकेश), ‘उसका कौंस’ (श्रीकान्त वर्मा) जैसी कहानियाँ हैं। सुरेश सिन्हा की ‘हालत’ कहानी सूखे से उत्पन्न अकाल का संश्रान्त देती है।

‘सन्दन की एक रात’ नामवर सिंह के अनुसार उग्र-राष्ट्रवादी (फासिस्ट) खतरे को व्यक्त करने वाली कहानी है,^१ तो इन्द्रनाथ मदान के अनुसार यह सन्दन की एक रात है या सन्दन के एक पक्ष की, पीने की रात है या पीने के बाद की, डर की एक रात है या आतंक की, भूख की एक रात है या बेकारी की, रंग-भेद के अहसास की रात है या महायुद्ध के परिणाम की, सिगरेट न पीने की रात है या सड़की न पाने की, अजनबीपन की अनुभूति की रात है या अकेलेपन के अनुभव की, मानवीय नियति-संकेत की रात है या उग्रराष्ट्रवादी खतरे के संकेत की? इनमें से सहसा किसी एक को निर्दिष्ट नहीं किया जा सकता, क्योंकि इस कहानी में ये सभी सम्मिश्रित हैं।^२ पर इतना तो सच है कि ‘सन्दन की एक रात’ का पूरा परिवेश संश्रान्त का है। सारा सन्दन अरक्षा का प्रतीक बन गया है और महानगर समस्त संसार का प्रतीक। दूसरे देशों के लोग सन्दन में सुरक्षा खोजते आये हैं, किन्तु वहाँ रक्षाहीनता है। कहानी अपनी इस आन्तर लय में संश्रान्त को चित्रित करती है। सन्दन की बाहरी रात भी अधिक अरक्षित है, जहाँ जाजं, विली—सब एक-दूसरे से विलग हो अपना-अपना मार्ग पकड़ लेते हैं। कहानी ‘एफ़ेड...टेरिब्ली एफ़ेड’ की ध्वनि मुखर करती है और फिर यह संश्रान्त विचारणा—“शायद इसमें भयंकर और चीख नहीं, जब दो व्यक्ति एक संग होते हुए भी यह अनुभव कर लें कि उनमें से कोई भी एक-दूसरे को नहीं बचा सकता, जब यह अनुभव कर लें कि बीती घड़ियों की एक भी स्मृति, एक भी क्षण उनके मौजूदा...इस गुजरते हुए क्षण के निपट अकेलेपन में हाथ नहीं बँटा सकता है, सामी नहीं हो सकता...”^३ यही ‘सन्दन की एक रात’ का मन्त्रम है, जिसका तीखा अहसास दरवाजा खुलने के दूसरे ही क्षण बाहर होने से होने लगता है। आवाजें और घदहवाम चीख, सीमान्तहीन पीड़ा, सरकती हुई छायाएँ, धूँमे, गालियों और

२. ‘नयी कहानियाँ’, अप्रैल १९६५, पृष्ठ ११८।

३. ‘हिन्दी कहानी : अपनी जवानों’, पृष्ठ १३६।

१. निर्मल वर्मा : ‘जलती भाड़ी’, पृष्ठ १४०।

आदमी या वह।^१ इसके बाद जब वह जाने (सुरक्षा-भवन ?) से बाहर आता है तब उसका संत्रास बखोर फले संसार की तरह और व्यापक हो जाता है—“बाहर की तेज सुली धूप में उसे अपना-आप बहुत अमुरक्षित और नंगा सा लगा। लगा, जैसे वह अपना बहुत-कुछ उस कमरे के अन्दर छोड़ आया हो—कल तक का सारा संघर्ष, मित्री का चेहरा और आगे की सब योजनाएँ... अब मैं उस इलाके में नहीं रह पाऊँगा, उसने मोचा, और वह घर छोड़ देना पड़ा तो और कहाँ रहूँगा ? नौकरी तो अब मिली नहीं...।”^२ इस प्रकार ‘एक ठहरा हुआ चाकू’ का संत्रास भ्रष्ट प्रशासन और अराजक समाज के दो पाटों के बीच पिसने वाले बदनसीब इन्सान के अस्तित्व का संत्रास है।

श्रीकान्त वर्मा की ‘उसका कॉस’ आज के परिवर्तित परिवेश में मनुष्य के हृदय में आच्छन्न संत्रास की कहानी है। इसके नायक को हर कहीं लगना है कि उसे लोग किस्म-किस्म से पीट रहे हैं। सड़क पर, भीड़ में, पार्क में, पार्क के बाहर, घाने में, अस्पताल में—हर वही वह संवस्त है। इस संत्रास को चिकित्सकीय परीक्षा और समर्थक प्रमाणों से नहीं मिटाया जा सकता। भय में अभिभूत होकर भागने की कोशिश तक इस संत्रास का प्रसार है, जिससे मुक्ति दिलाने का साम्त्विक प्रयास कोई नहीं है—न व्यक्ति, न समाज, न प्रशासन, न सुरक्षा-भस्थान—“घबड़ाकर उसने चिल्लाना शुरू किया—बचाओ। मगर उसने देखा कि कोई भी उसकी पुकार नहीं सुन रहा था। सब लोग बिना उस पर ध्यान दिये अपने रास्ते आ-जा रहे थे।”^३ ‘उसका कॉस’ का संत्रास आज के पार्थक्य-आधुनिक परिवेश में अमुरक्षित-शोध का संत्रास है, जो भीमात तक पहुँच गया है। रस्ते से बाँधे जाने, नंगा किये जाकर मार पाने, भिगो-भिगो कर बेंत लगाये जाने, धिधियाने और त्रस्त दृश्य-सूत्रों को बुनने का यह संत्रास एक प्रतिष्ठित भले आदमी का संत्रास है—“मैं एक इरबतदार आदमी हूँ, मुझे दूसरों को इस तरह गालियाँ नहीं देनी चाहिए।”^४ पर आज जो जितना ही भद्र है वह उतना ही अधिक संवस्त है। यही इस संत्रास की मूल भित्ति है। संत्रास का विचारगत प्रयोग दूधनाथ सिंह की ‘कोरम’ और गुरेन्द्र प्रकाश की ‘रोने की आवाज’ कहानियों में भी द्रष्टव्य है।

४. मोहन राकेश : ‘फौलाद का आकाश’, पृष्ठ १४३।

१. यही पृष्ठ १४३-१४४।

२. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ ४६।

३. यही, पृष्ठ ४१।

सुरेश सिन्हा की ‘हालत’ कहानी में ‘पपड़ी की तरह बैरन बदसूरत धरती’ से उपजे अकाल का वातावरण है। इस दहशत से खौफ खाकर कामतानाय आत्महत्या की बात सोचता है, पर मर नहीं पाता। कहानी में कामतानाय की पुत्री के मरने, उसको कफन नहीं दिये जाने, इतना ही नहीं, उसे न तो पूरी तरह जलाये जा सकने और न नदी सूखने के कारण बहाये जा सकने, फिर लौटने पर कामतानाय के जिस-किसी तरह पाँव धोने का सन्नास पूर्ण वातावरण है। यहाँ सन्नास खेत विकने, गहने विकने, पन्द्रह दिनों के भीतर ही दो-दो बैलों के उठ जाने, कहीं पानी नहीं पाने तथा राजनीतिक दलों और सहायता समितियों के द्वारा सूट-सूट किये जाने का सन्नास है। ‘हालत’ में कामतानाय साहब की टिफिन से तीन पूड़ियाँ चुराकर जेब में रख लेता है और सोचता है कि घर चलकर एक-एक पूड़ी सरसा और गोविन्दा को देगा। पर पूड़ियों की वह घर तक कहीं से जा पाता है? सन्नास में ही उसने पूरियाँ चुरायी थी, सन्नास में ही वह उन्हें रास्ते में ही गटकने लग जाता है — “और उसने बिना कुत्ते की ओर देखे जेब में से ही एक-एक टुकड़ा तोड़कर जल्दी-जल्दी निगसना शुरू किया।”^१

मृत्युबोध का विचारगत प्रयोग

मृत्युबोध का सीधा अर्थ है मृत्यु-भय का साक्षात्कार ! यह वैचारिकता अस्तित्ववाद से संबद्ध है। अस्तित्ववाद में एक ओर क्षमता-बोध मृत्यु-भय पर विजयी होता है तो दूसरी ओर मृत्यु-भय का साक्षात् ही क्षमता को विजित कर लेता है। अस्तित्ववाद में इस विसंगति का उन्मुक्त अवकाश है—“अस्तित्ववादी दार्शनिक की वैचारिक असंगतियाँ भयानक हैं। वह कहता है कि मनुष्य कभी तो परम सुखी, देव-सुख और महान् होता है और कभी निकृष्ट कीट-पतंग से भी निकृष्टतर।”^२

मृत्युबोध सन्नास से सर्वथा अविच्छिन्न नहीं है। यह सन्नास पृष्ठभूमि में भी है—मृत्यु-विषयक तीव्र और उत्प्रेरित विचारणा ! सन्नास व्यापक है, पर मृत्युबोध सीमित। अतः बेवस मृत्युबोध को सन्नास कहने अथवा इसे सन्नास के अन्तर्गत परिगणित करने की अपेक्षा मृत्युबोध कहना अधिक समो-

१. सुरेश सिन्हा : ‘चई आषाड़ों के बीच’, पृष्ठ ८४।

२. ओपत राय : ‘समशालीन कहानी में नयी संवेदना’, ‘विश्लेष’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ २८।

चीन है। आतंक से प्रेरित मृत्युबोध चलित संश्रासजन्य हो सकता है, पर एक स्वाभाविक और सामयिक मृत्युबोध भी है, जो इससे भिन्न कोटि का होकर भी अस्तित्ववान् है।

भारतीय वातावरण में उत्त्लिखित दोहरा मृत्युबोध व्याप्त है। मृत्युबोध किसी एक देश या महादेश की विशेषता-दुर्बलता नहीं है, आज इसकी स्थिति सर्वत्र संभव है। अतः भारतीय मनुष्य की ओर से मृत्युबोध को अनस्तित्व करते हुए उसकी प्रकृति-सम्बन्धी जिज्ञासा करना, उसे पश्चिमी देशों के खास बोध की मान्यता देना, भारतीय चिन्तन में मृत्यु-विषयक सार्वत्रिक मान्यता-हीनता तथा मृत्यु-विरत सहज आश्वस्तता को अवदेखित करना, उसे नवजीवन की द्वार-उद्घाटिका मानना और आत्मा की अमरता तथा ईश्वर और चराचर से उसकी तद्रूपता दिखाना^१—मृत्युबोध के उत्पत्ति-कारण और स्थिति-ज्ञान दोनों ही से अलिप्त मूढ़ लेना है। यह सही है कि भारतीय चिन्तन में मृत्यु को इतना प्रामुख्य कभी नहीं दिया गया; पर आज का भारत प्राचीन भारत नहीं है। आज यहाँ के सर्वसाधारण व्यक्ति के जीवन में ‘श्रीमद्भगवद्गीता’ का आत्मा-विषयक चिन्तन फलीभूत नहीं होता। वह आज आचरित हो भी नहीं

१. “वह कौन-सा मृत्युबोध है जिसे भारत का साधारण आदमी भोग रहा है? मृत्यु की विभीषिका को एक बड़े पंमाने पर दोनों ही विश्वपुष्टों में यूरोप ने प्रत्यक्षतः भोगा है, लेकिन क्या यही भारत के लिए भी है? वस्तुतः भारतीय चिन्तन में मृत्यु को इतना असाधारण महत्त्व कभी नहीं दिया गया। हमारे ऋषियों और तत्त्वज्ञानियों ने मृत्यु के सम्बन्ध में इतना विचारा है कि वह बिचलित नहीं करती। हम मृत्यु को आकस्मिक और भयंकर मानते हुए भी उसकी निश्चितता प्रति आश्वस्त हैं। हमारे यहाँ तो मृत्यु को एक साधारण औपचारिकता माना गया है, जो एक नये जीवन का द्वार खोलती है। हम तो प्राचीन काल से आत्मा को अमर मानते चले आ रहे हैं।.....सार्त्र ने मानव को जिस ढंग से अधःश और निरुपाय चित्रित किया है वैसे दृष्टि भारत को कभी नहीं रही। यहाँ तो ‘अहं ब्रह्मास्मि’ और ‘यथा पिंडे तथा ब्रह्मांडे’ का मंत्र जन-जन में फूँका गया है।”

—डा० विश्वनाथ प्रसाद तिवारी : ‘नवलेखन और सम्पादकीय प्रतिक्रियाएँ’, ‘कल्पना’, अक्टूबर-नवम्बर-दिसम्बर ’६६, पृष्ठ १३२-१३३।

सकता। समय की बदली हुई गति और स्थिति ने मनुष्य को हत्या-आत्महत्या की प्रवृत्ति से भीषण-से-भीषण बीमारियाँ तक दी हैं, जिनगे मृत्युबोध अना-याम प्रत्यक्ष हो उठा है। आज हमें इसे सर्वथा दलित कर देने वाली वह सापना नहीं है, जिसे सिद्ध कर ऋषियों ने इसे अपने जीवन से दर्शन में उतारा था। दूसरे, विश्व-प्रवाह भी आज इसके अनुकूल ही है। यदि आज भारतीय जीवन में हम अपना प्राचीन दर्शन आचरित कराएँ तो यह प्रकृत न होकर आरोपित होगा; क्योंकि सफल दर्शन जीवन-पद्धति से निष्कृत होता है, दर्शन को कभी जीवन पर आरोपित नहीं किया जा सकता। अतः साम्प्रतिक भारत की शिराओं में मृत्युबोध की हलचल भी है, जो कभी-कभी कारी तेज हो पड़ती है, इस सत्य को किसी भी पटाटोपी मूल्य पर नकारा नहीं जा सकता। यही मृत्युबोध 'नयी कहानी' के अन्तिम विचारगत प्रयोग के रूप में निर्भिन्ततः स्वीकृत-स्थापित हो जाता है।

'नयी कहानी' में मृत्युबोध का विचारगत प्रयोग 'रात' (कृष्ण-वसुदेव वैद), 'यादें' (भीष्म साहनी), 'क्षय' (मन्मू भट्टारी) और 'प्रेत' (गंगा प्रसाद विमल) जैसे कहानियों में द्रष्टव्य है।

'रात' स्वप्न-कल्पनात्मक कहानी है। इसमें आद्यन्त मृत्युबोध व्याप्य है। कहानी आरम्भ होते ही प्रमुख पात्र को लगता है कि "मैं इस ढर से बहुत डरता हूँ। मैं हर डर से बहुत डरता हूँ। मेरी मदद करो।"^१ बाद में वह सोचता है—"मौत का डर शायद इतना न हो अगर मौत की आगाही हमें बराबर रहे।...लेकिन हम सब मौत से डरते हैं। यह शर्म की बात है न गर्व की।...बुढ़ापे से मौत तक का फासला बहुत कम होना चाहिए। यह फासला दो तरीकों से कम किया जा सकता है। आत्महत्या से या हत्या से।"^२ चिन्तामन्ता का यह क्रम आगे भी चलता रहता है—"मैं मौत से डरता हूँ। और जिन्दगी से भी। मुझे नींद चाहिए। स्वप्न-दुःस्वप्न नींद। यानी मौत।"^३ फिर वह चारपाइयों पर रात-दिन पड़े रहने वाले उन दोनों के विषय में सोचता है—"या शायद मौत के डर ने उनकी चेतना को बिल्कुल सुप्त कर दिया है? इस मृतप्राय अवस्था में उनकी सोचों की कोई अहमियत नहीं। उनकी यंत्रणा की भी कोई अहमियत नहीं। उनका जिन्दा होना एक

१. 'विकल्प', नवम्बर १९६८, पृष्ठ ४०२।

२. वही, पृष्ठ ४०६-४०७।

३. वही, पृष्ठ ४०६।

शारीरिक अप्रासंगिकता है।^१ और अन्ततः “रात है। सभाठा है। और मैं हूँ।”^२—इस मृत्युबोध को और लहका देता है।

‘यादें’ कहानी का मृत्युबोध पहली कोटि से भिन्न है। यह दो बूझियों की कहानी है। एक बूढ़ा दूसरी बूढ़ा से भिन्न आती है। दोनों ही उम्र के कगार पर हैं। दोनों को ही मृत्युबोध हो रहा है, पर किञ्चित् भिन्न रूप में। एक के मृत्युबोध का प्रत्यक्ष ‘बेटा, दुनिया में जाने का वक्त आ गया’^३ में लिया जा सकता है तो दूसरी के मृत्युबोध की झलक ‘मैं उठ नहीं सकती, लखमी। खाट के साथ जुड़ी हूँ। तू देख ही रही है’^४ में पायी जा सकती है। यह भी छिपा मृत्युबोध ही है, जिसके कारण लखमी को गोमा के विराग का गीत अच्छा नहीं लग पाता है और अँधेरे से भी बहुत-बहुत डर लगता है। एक ओर लखमी के कथन—“अच्छा गोमा, अब सजोगी मेले। अब मैं फिर नहीं जाऊँगी। अब अगले जन्म में मिलेंगी”^५—में प्रत्यक्ष नाचता मृत्युबोध है तो दूसरी ओर गोमा की कोठरी में घुप्प अँधेरे के छाने और सूने मौन के घिरने में भी कूलता मृत्युबोध है।

मन्नू भंडारी की ‘क्षय’ क्षयग्रस्त पिता और नौकरी करने वाली पुत्री के दायित्व-बोध की कहानी है। इस कहानी में मृत्युबोध कई स्तरों पर है। पहले स्तर पर पिता वा निजी मृत्युबोध है—“कुन्ती सोच रही थी कि बात करने से ही पापा के मन में जीवन के प्रति कैसी घातक निराशा छा जाएगी।”^६ दूसरे स्तर पर पिता के प्रति पुत्री का मृत्युबोध है—“एक क्षण वह उनके मुरझाये जबड़े के देहरे को देखती रही, फिर भारी मन से झूट आयी।”^७ तीसरे स्तर पर पिता की मृत्यु की बात चाह कर बोल लेने के साथ ही भटके से आया उनका मृत्युबोध है—“हे भगवान् ! अब तो तू पापा को उठा ले ? मुझसे बरदाश्त नहीं होता। मैं टूट चुकी हूँ...” और फिर “उसने दोनों हाथ कसकर मुँह पर रख लिये, मानो मुँह से निकली हुई इस बात को वापस

१. ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ ४०६।

२. वही, पृष्ठ ४१६।

३. ‘भटकती रात’, पृष्ठ २३।

४. वही, पृष्ठ २५।

५. वही, पृष्ठ ३२।

६. ‘मन्नू भंडारी की छोट कहानियाँ’, पृष्ठ ७८।

७. वही, पृष्ठ ८७।

धकेल देना चाहती हो।”^१ और चौथे स्तर पर कहानी के अन्त में उसका निजी मृत्युबोध है—“एकाएक कुन्ती को लगा कि उसकी यह खाँसी, यह खोखली-खोखली आवाज, पापा की खाँसी से कितनी मिलती-जुलती है... हू-ब-हू वैसी ही तो है।” महमक़र उसने गाड़ी के शीशे में से देखा, कहीं उसके चेहरे पर तो वैसा कुछ नहीं, जो उसके पापा के चेहरे पर...”^२ यह मृत्युबोध कुन्ती को बेतरह वस्तु कर देता है।

‘प्रेत’ एक स्वैर-कल्पनात्मक कहानी है। गंगा प्रसाद विमल ने इसमें एक ऐसे पात्र—मुकुन्दी साल का चित्रण किया है, जिसे बार-बार अनाम पत्र लिखकर उसके मर चुकने और प्रेत-जीवन जीने की बात बतायी जाती है। वह मरण की बात सोच-सोच कर भयानक डंग से उसके बाद में पड़ने वाले प्रभाव-वश मृत्युबोध करता है। उसके मन में यह सिहरन है कि कहीं वह सचमुच तो नहीं मर चुका है— “छत के मुताबिक मैं बीस साल पहले मर चुका था, लेकिन अकाल-मृत्यु की वजह मैं प्रेत बन कर मुकुन्दी साल के शरीर में प्रवेश कर गया।”^३

विचार-दर्शन के ये सारे प्रयोग ‘नयी कहानी’ के अन्याय प्रयोगों से विलग न होकर कहीं उनके मूल में हैं तो कहीं उनसे प्रेरणा या प्रभाववश जुड़े हुए हैं।

१. ‘मन्नू भंडारी की थोड़ी कहानियाँ’, पृष्ठ ६१।

२. वही, पृष्ठ ६२।

३. ‘ममं पुग’, ३१ अगस्त १९६६, पृष्ठ १२।

अध्याय ४

‘नयी कहानी’ : विषयगत प्रयोग

भोगे गये आन्तर यथार्थ के चित्रण का विषयगत प्रयोग

‘नयी कहानी’ का विषयगत प्रयोग प्रामाणिक रूप में भोगे गये यथार्थ के चित्रण का प्रयोग है। इसका विशेष प्रयोगमूलक आग्रह प्रथमतः मुक्त प्रामाणिकता का अभिव्यंजन, द्वितीयतः यथार्थ का चित्रण और तृतीयतः यथार्थ की आन्तरिकता का उद्घेकन है। भोगी हुई प्रामाणिकता या आनुभूतिक प्रामाणिकता पर आरोप-प्रत्यारोप भी किये गये हैं, पर इससे ‘नयी कहानी’ का यह विषयगत प्रयोग न तो निर्मूल होता है और न मलिन पड़ता है। १९६५ के दिसम्बर में कलकत्ते में आयोजित कथा-गोष्ठी में बोलते हुए जेनेन्द्र ने कहा था कि ‘नयी कहानी’ क्या है; यह भोगवाद की कहानी है। ‘नयी कहानी’ वाले कहते हैं कि वे भोग कर लिखते हैं। सिगरेट और शराब पीना और औरत के साथ भोग करना ही इनका अनुभव है। इन्होंने औरत को मादा बना दिया है। उसे माँ और सीता के आसन से उतार दिया है... ‘नयी कहानी’ की यथार्थ की पुकार भोगवाद की पुकार है, जो महिमामण्डित स्त्री को भ्रष्ट करने पर तुल्य है।^१ जेनेन्द्र कुमार ने ‘भोगने’ का अर्थान्तर किया था। इसका उत्तर कथा-गोष्ठी में मोहन राकेश ने दिया कि “जेनेन्द्र कुमार भोगने का जो अर्थ (जान-बूझ कर) लगाते हैं, वह हमारा अभिप्राय नहीं है। हम उसे भेलने के रूप में प्रयुक्त करते हैं और उसका सम्बन्ध जीवन की हर विभीषिका, अन्याय और अत्याचार के भोगने से है।^२

वस्तुतः भोगने का अर्थ सामान्य व्यक्ति-रूप में जीवन को भेलने-भोगने से है, विषय-भोग से नहीं। इस विषयगत प्रयोग के मूल में बदलती हुई जीवन-

१. द्रष्टव्य : ‘ज्ञानोदय’ : फरवरी १९६६, पृष्ठ १४६-१४७ और १४८।

२. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ ५४।

दृष्टि है, जिसने कहानी का परिदृश्य ही परिवर्तित कर दिया है। पूर्ववर्ती कहानियों का यथार्थ वास्तु-परिवेश और वर्णन का यथार्थ था, किन्तु 'नयी कहानी' का यथार्थ आन्तर है। आन्तर यथार्थ गतिमान है। यह गिरन्तर बदलते रहने की प्रक्रिया है। बड़ी बात है कि 'नयी कहानी' के बदलते अपने-आप को यथार्थ का दास भर नहीं मानने, बल्कि अपने गतव्य के मुस-रण के लिए यथार्थ की अपेक्षा किसी ओर ठोस शब्द को टटोलना चाहते हैं। उनका आन्तर यथार्थ ही कहानी में प्रामाणिक अनुभूति उजागर करता है—“प्रामाणिकता, जो हमारे विचारों और इतिहास के संदर्भ को केवल हवाई महल ही न रहने दे, बल्कि हमारी परीक्षा की घड़ियों में उन्हे गार्भक सिद्ध करे, हमारे लिए उपयोगी भी हो और हमारी गभावनाओं को सन्नि-रूप में विकसित कर सके।”^१ 'नयी कहानी' के सभी विषयगत प्रयोग इन १० सर्वातिशायी प्रमुख प्रयोग से ही उभरते हैं—

१—मोहभगवत् नर-नारी के नये सम्बन्ध-निरूपण का प्रयोग।

२—विभिन्न सम्बन्धों में अजनबीपन (अतिपरिचित में से अपरिचित के रूपान्तर) का प्रयोग।

३—पात्रों के अधमगत होना का प्रयोग।

४—प्रामाणिक अनुभव के आसक्त में प्रेम के यथार्थ चित्रण का प्रयोग।

५—पीढ़ियों के सघर्ष-चित्रण का प्रयोग।

६—पात्रों में विचारों के प्रतीकन का प्रयोग।

७—सार्वभौमिक रुढ़ियों पर आक्रमण का प्रयोग।

८—दय्य और जाकोश-चित्रण का प्रयोग।

९—उपेक्षित जन-समूह के सहानुभूतिशील चित्रण का प्रयोग।

१०—विभक्त सत्ता के चित्रण का प्रयोग।

'नयी कहानी' में परम्परा-नालित और उससे जागत समग्र मोह-व्यामोह बरबस भग हो जाता है। फलतः नर-नारी का सम्बन्ध-निरूपण नये-नये कोणों से होने लगता है। इस मोह-भग के निष्पादक तत्त्व स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद जुटने लग जाते हैं; क्योंकि १४ अगस्त की आधी रात के एक मिनट पूर्व तक घोर भयभीत, आदर्शवादी, साधुतापूर्ण, चरित्रवान् और त्यागी-रूप में मान्य-स्वीकृत पीढ़ी साठ पलों के बाद ही स्वार्थ-लिप्तापूर्ण अत्याचारियों में परिवर्तित हो जाती है। स्वच्छ जल में कर्दम-ही-कर्दम छा जाता है, जिसमें

१ कमलेश्वर : 'नयी कहानी की भूमिका', पृष्ठ १५८ पर उद्धृत।

रक्त चूमने वाली जोंक विलविलाती है, कोई कमल नहीं खिलता। स्वार्थ-परता, जातिवाद, भाई-भतीजावाद, कालावाजारी, बेईमानी आदि के परिणाम-स्वरूप मोह की स्थिति खंडित होने लगती है। यह मोहभंग परिवार, समाज, राजनीति, अर्थ—ममी दृष्टियों से होता है, क्योंकि स्वतन्त्रता के बाद न केवल बाहर के शरणार्थी आये थे, बल्कि अपने ही देश, अपने ही गाँव, अपने ही कच्चे, अपने ही परिवार और अपने ही सम्बन्ध में आदमी स्वयं शरणार्थी होने लगा था। इस मोहभंग का सम्बन्ध केवल व्यक्ति के मोह पालने की आत्मगतता से नहीं था। मोह का सम्बन्ध तो उन वस्तुगत स्थितियों में भी था, जो अनुकूलतः बदल नहीं पा रही थी और जब वे परिवर्तित हुईं तब मोह पूरी तरह खंडित हो गया। यह मोह आश्वामन, स्वर्णिम सफल्य और भाषण-प्रवचन की साकारिता के प्रति था। हम इसे चाहते थे। फलतः इसके प्रति हमें मोह था। कांग्रेसी शासन-व्यवस्था में इन्हीं आश्वामनों की अपूर्ति और प्रतीक्षा की बंधना के कारण मोह-भंग होता है। स्पष्टतः स्वतन्त्रता-मार्ग के हिस्सेदार व्यक्तियों के मोहभंग से इस मोहभंग की प्रकृति और तीव्रता में अन्तर है। पूर्ववर्ती में सपाट उदासीनता और निराशा की भयानकता है तो परवर्ती में अस्तम्यस्तता और अजनबीपन तथा अव्यवस्था के भीतर चलती संघर्षात्मकता। इस द्विकोटिक मोहभंग से ही नयी आधुनिकता की उत्पत्ति होती है।^१

मोहभंग के फलस्वरूप नर-नारी के आपसी सम्बन्धी की नैतिक धारणा में भूतभूत अन्तर प्रत्यक्ष हुआ। पति-पत्नी के नये सम्बन्ध पर 'आत्मपरक' और सामाजिक दोनों ही दृष्टियों से कहानियाँ लिखी गयीं। 'आत्मपरक' सम्बन्ध-निरूपण की कहानियाँ 'सुहागिने' (मोहन राकेश), 'एक और जिदगी' (वहीं) जैसी अन्यान्य हैं तो सामाजिक सम्बन्ध-निरूपण की कहानियाँ 'सावित्री नम्बर दो' (धर्मवीर भारती), 'प्रकाश के आईने में', (मन्नू मंडारी), 'नीली धुंध के आर-पार' (सुरेश मिन्हा), 'कोई नहीं' (उषा प्रियंवदा) आदि। प्रेम-विषमक नवीन सम्बन्ध-निरूपण स्वार्थ, वागता तथा व्यक्तियों के पारस्परिक उन्मीलन की सफलता-विफलता में स्पष्ट हुआ। यह सम्बन्ध-निरूपण भावुक प्रेम का गला टोप कर अदूरदर्शिता की अपेक्षा पूरी सजगता से हुआ। यहाँ स्वार्थ का अर्थ आधुनिक और प्रगतिशील नारियों का मंत्रियों, उच्च-

१. कुवेरनाथ राय : 'आधुनिकता : कुछ सीमाएँ और अरुण से फर्म की ओर', 'ज्ञानोदय', सितम्बर '६७, पृष्ठ १७।

पदाधिकारियों और अधिकार-प्राप्त व्यक्तियों से प्रेम करना, नारीत्व बेचना और सभी प्रकार की स्वार्थ-पूर्ति का साधन बनना हो गया। वास्तनात्मक प्रेम नैतिकता और आचार-संहिता की बर्जनाओं के विरुद्ध यथार्थ और प्रतिश्रिया-भूलक होकर उभरा। साथ ही प्रेम का उद्देश्य नारी और पुरुष की परस्पर प्रेम-बद्धता के पूर्व अपने-अपने जीवनोद्देश्य-विषयक चिन्तन की नयी घेतता में दीपित हो उठा। व्यक्तित्व के उन्मीलन में आर्थिक स्तर पर स्वावलम्बिनी नारी के निजी अस्तित्व का प्रश्न उठाया। यही प्रेम में अस्तित्व के प्रति प्रत्येक क्षण की सचेतता है। प्रेम और स्वार्थ के नये सम्बन्ध में सुरेश सिन्हा की ‘सोमह्वे साल की बघाई’, प्रेम और वासना के निरूपण में निर्मल वर्मा की ‘लवर्स’, मोहन राकेश की ‘वासना की छाया में’, नरेश मेहता की ‘वर्षा भीगी’, सुधा अरोड़ा की ‘एक सेंटिमेंटल डायरी की मौत’; प्रेम और उद्देश्य के नवीन सम्बन्ध-निरूपण में आत्मपरक दृष्टि से निर्मल वर्मा की ‘तीसरी गवाह’, राजेन्द्र यादव की ‘छोटे-छोटे ताजमहल’, सुधा अरोड़ा की ‘एक मैली सुबह’; सामाजिक दृष्टि से मन्तू भट्टारी की ‘यही सब है’, कृष्णा सोबती की ‘बादलों के घेरे’, विनीता पल्लवी की ‘एक अनउगा दिन’; प्रेम और अस्तित्वोन्मीलन के सम्बन्ध-निरूपण की दृष्टि से निर्मल वर्मा की ‘पिक्चर पोस्टकार्ड’, नरेश मेहता की ‘एक इतिथी’, मोहन राकेश की ‘पाँचवें माले का प्लैट’, राजेन्द्र यादव की ‘पुराने माले पर नया प्लैट’, कृष्णा सोबती की ‘डार से बिछुड़ी’, कमलेश्वर की ‘पीला गुलाब’ जैसी कहानियाँ आती हैं। निर्मल की ‘परिन्दे’ में तो मोहभंग की अनुभूति कहानी का अभिन्न अंग ही है।^१ उषा प्रियंवदा की ‘मछलियाँ’ के अन्त में मुकौ और नटराजन् के कचक गये सम्बन्ध में भी मोहभंग की अनुभूति सघन हो उठी है, जो समूची कहानी में रम रही है।^२

विभिन्न सम्बन्धों में अजनबीपन के चित्रण का प्रयोग

‘नयी कहानी’ सम्बन्धों के टूटने की कहानी है। इस कथा-सतार में सारे सम्बन्धों से विच्छिन्न व्यक्ति अधिकाधिक अकेला और अजनबी होता चला गया है। पिछली पीढ़ी के प्रति घृणा, अविश्वास और पारस्परिक अपरिचय-अनिश्चय—‘नयी कहानी’ इसी यथार्थ की प्रामाणिक अभिव्यक्ति है।^३ परिवार की सारी सम्बन्ध-शृङ्खला टूटने लगती है। विघटन के क्षण बाप-बेटे,

१. डा० इन्द्रनाथ मदान : हिन्दी कहानी : अपनी जबानी’, पृष्ठ १३१।

२. वही, पृष्ठ १३३।

३. राजेन्द्र यादव : एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३१।

भाई-बहन, भाई-भाई सबके जीवन में उभरने लगते हैं और इसकी व्याप्ति इन सारे सम्बन्ध-स्तरों पर संश्लिष्ट रूप में दीख पड़ने लगती है। यह अजनबीपन आत्म-निर्वासन (सिल्फ एलियनेशन) की स्थिति है। इसकी काष्ठा हो जाने पर सारे सामाजिक और मानवीय सम्बन्ध निरर्थक हो जाते हैं और पाशवही मानवीय हो जाता है—“निर्वासन की स्थिति में जब तमाम सामाजिक और मानवीय सम्बन्ध व्यर्थ प्रतीत होने लगते हैं तब जो पाशवही है वही मानवीय हो जाता है और मानवीय पाशवही”^१ आत्मपरायेपन को धारणा में वे सारे कार्य अजनबी हो जाते हैं, जो मनुष्य के लिए ‘अभिसापित मुक्त, सचेतन, सहज और रचनात्मक कार्य’ हैं; साथ ही वे ‘निजता’ से छूट भी जाते हैं। “इस तरह अजनबी कार्यकृति तथा निर्वैयक्तिक मनुष्य क्रमशः अकेली भीड़ तथा अजनबी इंसान के हेतु हैं।”^२ वस्तुतः आधुनिक मानव का अकेलापन ही इसकी त्रासदी और विडम्बना है।^३

इस अजनबीपन को रेखांकित करते हुए कहा गया है कि “हम अभिशप्त हैं अतिपरिचित होने के लिए। इसीलिए हमारे देश की मानसिकता इस अतिपरिचय से ऊबती हुई है और इस अतिशय ऊब का परिणाम है अपरिचय की ऐच्छिक मनोदशा। इसीलिए हमारा अपरिचय इस अतिपरिचय की देन है...”^४ वस्तुतः :—

“हम एक दूसरे से अपरिचित होने की कोशिश में

कुछ अधिक अपरिचित होकर

पुझ रहे हैं

एक-दूसरे के समीप से सगातार।

प्रत्येक सुबह तुम सगती हो

कुछ और अधिक अजनबी मुझे।”^५

१. ‘आलोचना, जनवरी-मार्च, ’६६, डॉ० नामवर सिंह लिखित ‘बहस का प्रारूप’ में उद्धृत, पृष्ठ २२।

२. डॉ० रमेश कुन्तल मेघ : ‘आधुनिकताबोध और आधुनिकीकरण (प्रथम सं०, ’६६), पृष्ठ १६४।

३. डॉ० देवीशंकर अवस्थी : ‘प्रेम कहानियाँ : परिचय के मध्य अपरिचय’, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ १६१।

४. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ १२६।

५. ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’ के पृष्ठ १५६ पर उद्धृत श्रीकान्त वर्मा की काव्य-व्यक्तियाँ।

अजनबीपन के विषय में दस वर्ष पूर्वतक का ही चिन्तन प्राप्त होता है। दोते क्यों में इसके प्रति रक्तान स्पष्ट कर दमे यौद्धिक व्यामोह के शीमान्त तक पहुँचा दिया गया है। यह एक सश्लिष्ट और मर्यात्मक रूप में विरमित होने वाली प्रशिया है, जिसका तनाव तपनीवी कम, आन्तर अधिरु है।

अजनबीपन पर पहली चर्चा भाकर्म ने आरम्भ की थी, जिसने इसे आत्म-निर्वासन (एतियेनेशन) कहा था। पहले इसे पूँजीवादी व्यवस्था के साथ-साथ समाप्त हो जाने वाली स्थिति के रूप में स्वीकार किया गया था, परन्तु बाद में इसे यात्रिक सम्यतावश समाजवादी देशों में भी अनुभूत किया जाने लगा। हीगेल और फायरबाख ने आत्मपरायेपन की धारणा का उद्गमन किया। भाकर्म ने आत्म-निर्वासन की ऐतिहासिक धारणा को व्यक्त किया था, हीगेल ने अमूर्त एवं नित्य धारणा को प्रस्तुत किया तथा फायरबाख ने देवतात्विक आधार की जगह इसे नृतात्विक आधार दिया। निर्मल वर्मा द्वारा 'सादिस्लाव फुक्स' से एक साक्षात्कार^१ में किये गये प्रश्न में भी अजनबीपन सम्बन्धी प्रकृति-स्थिति स्पष्ट हुई है। फुक्स के अनुसार अजनबीपन पश्चिमी देश और समाज-वादी निर्माण में लगे देश-दोनों ही जगहों पर बहुत मिलता-जुलता है। उन्हें अपने राष्ट्रीय सदर्भ में अजनबीपन स्तानिनी मान्यताओं के मोहमंग से जुड़ा प्रतीत होता है। इसके बावजूद वे अपने अजनबीपन को निजी कारण, निजी स्वभाव, निजी गन्ध, विशिष्ट जीवन-धारा तथा उससे संबद्ध समस्या और सघर्ष से जुड़ा हुआ मानते हैं। इसान विस्कोचिल अपने अजनबीपन को सत्ता से परे नहीं मानते हुए भी परिस्थिति और परिवेश की भिन्नता स्पष्ट करते हैं।^२ पर यारोस्लाव प्रतीक अजनबीपन को स्वतन्त्रता, आत्मा और नैतिकता जैसे व्यापक बहुवर्णी शब्दों के खाने में स्थान देते हैं। इस दृष्टि से वे अपने और पश्चिमी देशों के बीच बहुत बड़ा अन्तर स्वीकारते हैं, क्योंकि विकसित जीवन-स्तरीय देश से दोनों शाम रोटी के लिए सघर्ष करने वाले देश में अजनबीपन का अर्थ भिन्न हो जाता है। पूँजीवादी समाज में इसकी जननी वैयक्तिक सम्पत्ति है, पर समाजवादी व्यवस्था में नीकरशाही। उनके अनुसार व्यक्ति के अजनबीपन पर तकनीकी सम्यता का प्रभाव अत्यन्त गौण है।^३

१. 'निर्मल वर्मा : 'परम्परा, परायापन और प्रतिबद्धता', आलोचना, अप्रैल-जून '६७, पृष्ठ ६६।

२. वही, पृष्ठ ६६।

३. वही, पृष्ठ १००।

गोविन्द रजनीश के अनुसार सबसे पहले अकेलापन अथवा अजनबीपन अथवा परायापन सामाजिक अलगाव, सामाजिक गतिशीलता और सामाजिक विषटन से जुड़े तत्त्वों से उद्भूत है। दूसरे, यह अलगाव, कुंठा जैसी प्रति-त्रियात्मक अशक्तता से उत्पन्न है। तीसरे यह मद्यपान से कारण-रूप और प्रभाव-रूप में सम्पृक्त है। चौथे, यह शैशवीय परिवेश की स्थिति और सामान्य परिवेग के परिवर्तन से सजित है। अजनबीपन के उक्त चार प्रकारों में तीसरे और चौथे प्रकार के अजनबीपन से ‘नयी कहानी’ का कोई सम्बन्ध नहीं बैठता। रजनीश अकेलेपन को भोगते हुए व्यक्तियों को दो रूपों में विभक्त करते हैं—“पहले वे जिनको निर्भर सम्पृक्ति से पहचाना व टटोला जा सकता है। दूसरे वे जिनको मानवीय सम्पर्कों की असम्पृक्ति से जाना व पहचाना जा सकता है।”^१ वे प्रवृत्ति के आधार पर त्रिविधतः असम्प्रेषणीयता का अकेलापन, योपा हुआ अकेलापन और असम्पृक्ति का अकेलापन स्वीकारते हैं। ‘नयी कहानी’ में मूलतः पीढ़ियों के अलगाव से उत्पन्न योपा हुआ अकेलापन और असम्पृक्ति का अकेलापन है। ‘नयी कहानी’ ने इसका चित्रणात्मक प्रयोग कर न केवल परिस्थितिगत वैषम्य को व्यक्त किया है, न केवल आवर्तक और अनुन्मूलनीय अवस्था को चित्रित किया है, अपितु जिजीविषा के लिए चल रहे संघर्ष के रूप में इसकी आवश्यकता को भी पुष्ट किया है।

मनू भंडारी अकेलेपन का अनुभव कभी-कभी थोड़े समय के लिए करती हैं और अकेलेपन के पीछे चारों ओर की जिन्दगी से न जुड़ पाने का क्षोभ स्वीकारती हैं^२ तो कृष्णा सोवती प्रायः अपने को उदासीन और अलग पाती हैं।^३ शिवप्रसाद मिह्र इस वैयक्तिकता को सहज उपलब्धि मानते हैं^४ तो शरद जोशी इसका विरोध करते हैं।^५ विजय मोहन अजनबीपन को मयार्य (रियलिटी) नहीं मानकर अत्युक्ति (रोमांस) मानते हैं।^६ भीष्म साहनी कहते हैं कि “...यह सब है कि आज के मशीनी युग में मनुष्य बहुत-कुछ अकेला होता जा रहा है, बड़े-बड़े कारखानों, बड़े-बड़े संस्थानों में काम करने

१. ‘ज्ञानदेय’, अगस्त १९६६, पृष्ठ ११५।

२. ‘नई धारा’, फरवरी-मार्च १९६६, पृष्ठ ११३।

३. वही, पृष्ठ ११४।

४. वही, पृष्ठ १२३।

५. वही, पृष्ठ १३०।

६. वही, पृष्ठ १५३।

वाले लोगों के आपसी सम्बन्ध अव्यक्त हो रहे हैं। यह अकेलापन एक सामाजिक तथ्य है, आज के युग की सन्मिता है।^१ सच्चे अर्थ में यह अजनबीपन अतिशय आवाजों के शोर का है, जहाँ राजनीतिक अराजकता-अव्यवस्था में बरकरार भूटे आश्वासन का बुनियादी सफट-बिन्दु उभरा है। अपने यहाँ व्यक्ति समाज से सदृष्ट होकर अजनबी हुआ है। उसके अकेलेपन की अनुभूत पीड़ा बढ़ी गहरी है, जिस बीच यह मर-मर जी रहा है और जीकर मर रहा है। अजनबीपन का एक कारण व्यवहार की कृत्रिमता भी है। व्यक्ति जिन लोगों को पसन्द नहीं करता, उनके साथ भी अपने काम आ सकने के लिए मेल-जोल बढ़ाता है। व्यक्ति व्यवहार की इस कृत्रिमता के कारण पहले परिवार से, फिर समाज से और अन्ततः अपने-आप से अजनबी हो जाता है। श्रीमती विजय चौहान ने अजनबीपन के तीन विभिन्न सोपान— १. मन के फिल्टर का अत्यन्त मूढम होना, २. व्यक्तित्व का विभाजित होना (स्प्लिट पर्सनालिटी) और ३. शीज़ोफ्रेनिया रोग का होना—निर्दिष्ट करते हुए भारतीय और पाश्चात्य अजनबीपन का अन्तर स्पष्ट किया है। उनके अनुसार भारतीय समाज इन तीन सोपानों में दो को पार कर तीसरे की ओर उन्मुख है, परन्तु पाश्चात्य समाज तो इसकी तीसरी सीढ़ी भी पार कर चुका है।^२ दूधनाथ सिंह 'निर्णय के अन्तरंग क्षण' में कहते हैं कि अकेलेपन की घात रुढ़ हो गयी है, पर अकेलापन रुढ़ नहीं हुआ है। उसकी स्थिति अनिवार्य है। पहले वह शायद व्यक्तिगत रूप में भी रहा होगा, किन्तु अब पूरी दुनिया समूचे रूप से अकेली होने लगी है। उनके शब्दों में—“हमारे युग का तथाकथित अकेलापन एक बृहद् अकेलेपन की भूमिका-मात्र है। यह एक आरम्भ है।”^३ वे एक बहुत बड़ी बात कहते हैं कि “यद्यपि हम घर के एकल कोने में जब बिलकुल अकेले होते हैं तब पूर्णतः सुखी नहीं होते? क्योंकि तभी हम सच्चे अर्थों में अकेले नहीं होते, लेकिन ज्योंही हम किसी से टकरा जाते हैं, हम अकेला होता शुरू कर देते हैं, हम अपने को खोना शुरू कर देते हैं।”^४

'नयी कहानी' में अजनबीपन का विषयगत प्रयोग पिता-पुत्र-सम्बन्ध में 'तलवार पचहजारी', 'बापसी' और 'बापसी' में, मातृ-पुत्र-सम्बन्ध में

१. 'आलोचना', अक्टूबर-दिसम्बर '६८, पृष्ठ १०।

२. 'नयी कहानियाँ', दिसम्बर '६६, पृष्ठ १०८।

३. 'ज्ञानोदय', अप्रैल '६६, पृष्ठ ३७।

४. वही, पृष्ठ ३७।

‘चीफ की दावत’, ‘रक्तपात’ और ‘एक टूटी हुई आत्मा’ में, भाई-बहन के सम्बन्ध में ‘कमरा और गली’, ‘गर्जियन’, ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’ तथा ‘वृक्ष’ में और भाई-भाई के सम्बन्ध में ‘शवरी’ तथा ‘घरघुसरा’ में हुआ है। अजनबीपन का यह सम्बन्ध नर-नारी के नजदीकी रिश्ते में ही उभरा है, क्योंकि “आज की नयी कथा-चेतना नारी-पुरुष के आपसी सम्बन्धों के संक्रमण और संकट को ही नहीं चित्रित करती या उन्हें अलग-अलग स्थितियों में ही नहीं पकड़ती, उन्हें एक-दूसरे से अलग होने और रहने की स्थिति में भी जीव लेना चाहती है।”^१ निर्मल वर्मा की ‘परिन्दे’ का एक वाक्य पाठकीय चेतना में बार-बार अपनी आन्तर अनुगूँज छोड़ जाता है—“पियानो का हर नोट चिरन्तन सामोशी की अँधेरी खोह से निकलकर बाहर फैली नीली धुंध को काटता-तराशता हुआ एक भूला-सा अर्थ खींच लाता है।”^२ और बाद की यह पंक्ति—“क्या वे सब भी प्रतीक्षा कर रहे हैं—वह डाक्टर मुखर्जी, मिस्टर ह्यूबर्ट, लेकिन कहाँ के लिए ? हम कहाँ जाएँगे ?” इस प्रश्न का उत्तर नहीं देकर सचमुच अजनबीपन की अनुभूति को गहराया गया है, मानव की अनिश्चित नियति का संकेत दिया गया है।^३ ‘हम कहाँ जाएँगे’ का अजनबीपन एक व्यक्ति का अजनबीपन नहीं होकर आज का सामाजिक अजनबीपन है। उनकी ‘लवस’, ‘एक शुद्धात’ और ‘पराये शहर’ में भी अजनबीपन का अर्थ ध्वन्य नहीं है। ‘पिछली गर्मियों में’ अजनबी व्यक्ति की ही कहानी है, जो घर के बाहर रहता है। उसके लाख चाहने पर तनाव टूटता नहीं और आरमीयता बिडम्बना हो जाती है—उसे अचानक लगा, “मानो वे दोनों जमीन के एक टुकड़े के सामने खड़े हैं जो बिल्कुल अपरिचित और अजाना-सा है। उनके बीच उन भाई-बहन के बीच-एक झूक समझौता है कि वे इस पर नहीं चलेंगे। वहाँ उनकी बढ़ती हुई उम्र थी। उसे वंसा ही छोड़ देंगे जैसा यह है। वहाँ वे अकेले थे।”^४ इस अजनबीपन से लड़ने के लिए जो संघर्ष करना पड़ता है, उसकी गवाही राजेन्द्र यादव की ‘एक कटी हुई कहानी’ का एक वाक्य देता है—“फिर भी कुलवंत, कभी-कभी मैं सोचता

१. राजेन्द्र यादव : ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३६।

२. वही, पृष्ठ १७८।

३. वही, पृष्ठ १८८।

४. डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी ज़बानी’, पृष्ठ १३०।

५. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ १४६।

हैं, इस अकेलेपन से लड़ने के लिए आदमी कितनी उलझनें खुद अपने चारों तरफ घुन सेता है। जानता है कि यह सब ऊपरी है, निमित्त है, बिर्मा में लड़ने का हथियार है।^{१५} उनकी 'खेल' कहानी के अन्त में दिये गये मन्त्र— 'चलिए, दियाकर साहब' में दोनों की लगता है कि वे परिचित होकर भी अपरिचित हो गये हैं, परस्पर निवृत्त होकर दूर हो गये हैं, जाने-पहचाने होकर अजनबी हो गये हैं। देवेन गुप्त की 'अजनबी समय की गति' का विधाम-प्राप्त (रिटायर्ड) आदमी और रघुवीर सहाय की 'प्रेमिका' वा प्रेमी किरानी अतिपरिचय के बीच अपरिचय से तन्त है। ज्ञानरंजन की 'सम्बन्ध' कहानी में माँ-पिता, यहन-भाई से असंग होता हुआ आदमी अपने रेटे-रेटो में विलग होकर रह जाता है, टूटते-घिसटते सम्बन्धों की किशोर विह्वलता समाप्त हो जाती है और अलगाव एक कठोर सत्य बन जाता है। मोहन राकेश की कहानियों में भी अलगाव और अजनबीपन का चित्रण है। 'मलबे का मालिक', 'एक और जिन्दगी', 'सुहागिनें' आदि ऐसी ही कहानियाँ हैं। उपा प्रियंवदा की कहानियों में इस अजनबीपन की दोनों स्थितियाँ हैं—कभी मनुष्य का स्वेच्छया वरण करना और कभी उसके वरण के लिए बाध्य दिवस हो जाना। 'मोहवध' में अकेलापन अचला को है, जो उसकी स्वयं आलिंगनेच्छा रखती है तो 'छुट्टी के दिन' में अकेलापन माया की जिन्दगी में है और 'वापसी' में अकेलेपन को भेलने के लिए गजाधर वाबू विवश हैं। 'नीली भील' (कमलेश्वर) में अजनबीपन अपनी व्यापक परिधि में है तो 'छोपी हुई दिशाएँ (वही)' में आधुनिकता की उपपत्ति में। यह अजनबी-पन गहन अवसाद को कुरेदने वाला, मानव को खण्डित-अकेला बना देने वाला है।

अजनबीपन का बोध 'नयी कहानी' में निरन्तर विकसित होता चला है। '६० के बाद कहानी' में यह प्रयोग जीवन को भेलने का अनुभव करने, उसकी निरर्थकता का बोध करने, उसकी साचारी और अव्यवस्था का प्रत्यक्ष करने तथा नितान्त भौतिक और शारीरिक स्तर पर यौन-चित्रण करने का प्रयोग हो गया है। यहाँ मार्क्स के आत्म-निर्वासन की परिणाम-ध्याख्या सार्थक हो उठी है—“इसीलिए सम्भोग की क्रिया जैसा पाशव-कर्म एकमात्र ऐसा कर्म बच रहता है, जिसमें निर्वासित व्यक्ति अपने-आपको मानव समझता है, अगर्षे स्तर गिर कर पशुता तक पहुँच जाता है।”^{१६} यह अजनबीपन मानवीय

१. राजेन्द्र मादव : 'दूटना', पृष्ठ ४७।

२. 'अलोचना', जनवरी-मार्च १९६८, (नामवर सिंह लिखित 'बहुत का प्रारूप' में उद्धृत), पृष्ठ २२।

सम्बन्धों की अमानवीयता में बदलकर दूधनाथ सिंह के ‘रक्तपात’ में प्रत्यक्ष हो पड़ता है—“जैसे धीरे-धीरे कहीं सारे सम्बन्ध-सूत्र टूटते गये और वह निर्विकार-सा, भूला हुआ-सा चुपचाप पड़ा रहा। किस बात का इन्तजार था उसे ? शायद किसी बात का नहीं, कभी उसे लगता कि सभी ने उसे छोड़ दिया है। अब धीरे-धीरे यह लगता था कि उसी ने अपने को छोड़ दिया है...।”^१ यहाँ पात्रों के पारस्परिक सम्बन्ध अतिशयतः समीपस्थ हैं, पर सभी एक-एक-दूसरे से निर्वासित हैं। एक निष्क्रिय उदासीनता इस अजनबीपन से उत्पन्न हुई है। दूधनाथ ने अपने ‘अनुभव का अन्वेषण’ शीर्षक लेख में इसी की स्थापना की है—“मैं अनुभव की इसी अव्यवस्था, अक्रियता और निष्पत्ति का मासी हो सकता हूँ। इसी को अभिव्यक्त करने का मेरा अधिकार है। यह अव्यवस्था न तो अनास्था है और न भूल्यहीनता ही, बल्कि एक गहरे संदम में सरय का निदर्शन है।”^२ पर रवीन्द्र कासिया आदि कुछ कथाकारों की कुछ कहानियों में यत्र-तत्र अजनबीपन आरोपित हो गया है। यहाँ पात्र अजनबीपन को भोगते हुए नहीं, अपितु उससे दवे मासूम पड़ते हैं। साक्ष्य काव्य पक्तियों का—

“किसी ने मुझे अजनबी कहकर पुकारा है
किसी ने मेरी नियति को
अभिशाप्त ठहराया है
कभी मैं
बाहर का आदमी माना जाता हूँ
कभी
विसंगत पुरुष के नाम से जाना जाता हूँ
इम प्रक्रिया में मैं सिमट कर
वर्णमाला का एक अक्षर
मात्र रह गया हूँ
आरोपित नामों की भीड़ में मैं अनाम हो गया हूँ।
पहले से अधिक उदास हो गया हूँ।”^३

परन्तु ऐसे आरोपित प्रयोग समय कहानीकारों में बहुत कम हैं। श्रीकांत

१. ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’ : पृष्ठ १२१।

२. ‘ज्ञानोदय’, जून १९६८, पृष्ठ १४४ पर उद्धृत।

३. ‘ज्ञानोदय’, अप्रैल १९६७, पृष्ठ १२ पर उद्धृत।

वर्मा की ‘भाड़ी’ में पति-पत्नी के बीच विस्तर की खाली जगह पर लेटा हुआ अँघेरा है। हाथ है तो ठंडा, निर्जीव, छाया हुआ है तो पारचास्ताप और उपस्थित है तो विशालकाय अँघेरा। यह अजनबीपन सम्बन्धों की ठिठुरन (कोल्डनेस) का है। तुलनात्मक दृष्टि से निर्मल वर्मा के पात्र अपने को किसी सन्दर्भ से अभियोजित कर अकेलापन का अनुभव करते हैं, पर श्रीकान्त वर्मा के सारे पात्र सन्दर्भों से बलात् खण्डित होकर अकेला होना चाहते हैं। अजनबीपन मुद्राओं चोपड़ा आदि बहानीकारों की कहानियों में भी है, जहाँ यह अज्ञान, अनाम या रहस्याभिमुख न होकर वास्तविक मपार्थ-परिचिति बन गया है। ‘नयी कहानी’ का यह प्रयोग एक समर्थ और व्यापक विषयगत प्रयोग है।

पात्रों के अवसंगत होने का विषयगत प्रयोग

स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद की स्थितियों से उत्पन्न अवसंगता ने व्यक्ति के अवसंगत होने की प्रवृत्ति स्पष्ट की थी। इसी आधार पर ‘नयी कहानी’ में पात्रों के अवसंगत होने का विषयगत प्रयोग हुआ है। तब विश्वास के अभाव में अपनी शक्ति पर आधारित रहने के बाद भी व्यक्ति को अपने-अपने कार्य-क्षेत्र में कुछ अनुभव हुए, जिसका केन्द्रित सक्षय अवसंगत होना रहा। दूरी को नहीं खोज पाने के कारण प्रतिभा, कार्य-कुशलता और रचनात्मक शक्ति उपेक्षित हो उठी। प्रत्येक व्यक्ति अपने वर्तमान कार्य से असंतुष्ट होने लगा। पदाधिकारी अपने परिवेश से असंतुष्ट, श्रमिक और बाबू वर्ग अपने वातावरण से असंतुष्ट। फलतः सामाजिक-राजनीतिक वातावरण में उत्पन्न एक विराट् शून्य छा गया, जहाँ व्यक्ति कामचलाऊ पुर्जा भर रह गया। पुर्जा भी ऐसा, जो सही मशीन में व्यवहृत नहीं हो सके। जनशक्ति के इस घोर अपमान और लोकमानस की विकलांगता के मूल में राजनीतिक वातावरण की कूट सक्रियता थी—

“बाकी शहरों में राजनीतिक बेश्याओं ने
पीला-मटमैला अघवार फैला रखा है
अपनी देह को उजागर करने के लिए”

—राजकमल चौधरी^१

यह अवसंगति जितनी बालू रही उतनी ही आन्तर भी। इसीलिए यह केवल अवसरों की अनुपलब्धि को अवसंगति नहीं है, प्रत्युत साम्प्रतिक मनुष्य

१. ‘आलोचना’, जनवरी-मार्च १९८८, पृष्ठ ५२ पर उद्धृत।

को अवसंगत करने वाली रुढ़ियाँ भी हैं, जिनका सम्बन्ध हमारे आभ्यन्तर में है। विचारों की सड़ांध और गन्दगी, जो रुढ़ि के स्रोत में चलकर आयी थी, स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् भी हमारे मन-मस्तिष्क में जक-धक जमी पड़ी रही। वस्तुतः स्वतंत्रता-प्राप्ति के पश्चात् जो नये क्षेत्र खुले उनमें जन-सामान्य को प्रवेश का अवसर नहीं मिल सका और जो क्षेत्र भीतर घँस गये उनमें से निकलने की कोशिश नहीं हो सकी। यानी बाहर-भीतर, ऊपर-नीचे, वह परितः अवसंगतियों से घिरा रहा। इस फालतूपन का एक कारण भीड़ भी हुआ। आज अस्तित्व की मायकता अनुभव न कर पाने वाले लोग फालतूपन के अहमास में भरे हुए हैं। आदमी अतिरिक्त (सरप्लस) और तमाशाई हो गया है। वह आर्थिक, वैचारिक और सामाजिक मसार में फालतूपन की नियति में आबद्ध है।^१ वही व्यक्ति अपने को छोड़ सबको फालतू समझ रहा है तो कहीं केवल स्वयं को। इसका एक पुष्टाधार अपने पुरातन देश की वह विशाल मानसिक, बौद्धिक और आध्यात्मिक परम्परा है, जिसका बहुलाश हमारे मनन और आचरण में व्याप्त है। फलतः जीवन से जुड़ी सारी सस्थितियाँ फालतू हैं और उनके नियामक विचार भी फालतू हैं। इसी आधार पर ‘नयी कहानी’ में पात्रों के अवसंगत होने का विषयगत प्रयोग हुआ है।

कामू ने आज के मनुष्य की स्थिति को आधारहीन माना है। यह मनुष्य अपने परितः विसंगतियों का विश्व लिये त्रिशकु बना है। कामू अन्तर की विवेकसम्मत माँग और बाहर की अविवेकी घटनाओं तथा अनुभवों के बीच युक्तिपुक्तता और सारतम्यहीन स्थिति को विसंगति कहता है। विसंगतियों के जगत् में श्रुत की घुरी और अतिमापरक सत्ता का अभाव होता है। आज की इस विसंगति से ही अवसंगति पैदा होती है। विसंगतियों के जगत् में हमारा वरण-स्वातंत्र्य नहीं रह पाता। कामू की कहानी ‘द गेट’ का अध्यापक उस गाँव में पढ़ाता है, जिसके आस-पास अरबों ने बिद्रोह किया है। उसे एक आरक्षी-अधिकारी द्वारा एक अरब वन्दी को विनोद आरक्षी-केन्द्र पर पहुँचाने के लिए आदेश दिया गया है। (शिक्षक से यह विसंगत माँग है!) शिक्षक उस निर्दोष, भोले-भाले अरब वन्दी से मिलकर सोचता है कि वन्दी को आरक्षी-केन्द्र पर अकारण मरना होगा। (विसंगति का दूसरा बिन्दु!) वह

१. “हर व्यक्ति अपने कृत में ‘मिसफिट’ है। ‘मिसफिट’ होना उसकी नियति हो गयी है।”—डा० श्याम परमार : ‘अकविता और कला सन्दर्भ (प्रथम संस्करण ६८), पृष्ठ २३।

जीवनांगों में योग देनेकी मारी 'नयी कहानी' में प्रभूता रूप में चित्रित हुई है। अनुभव की प्रागाधिराश मारीरित मंग के प्रति मुरने वाली मारी को दर्शाती है जो असेक्षण की धारना भेजने वाली मारी को भी। यह प्रेम एकाग्र में जाकर जीवन बिताने वाला प्रेम भी है और बढ़ती अवस्था की आकाशों को जीतने वाला भी। यह प्रेम गुणवर नहीं गिना पाने का प्रेम है और व्यक्तित्व के गुणनाम होने का भी।

'नयी कहानी' में प्रेम-चित्रण पहली बार मानसिक विभाग की अनुभूति में हट कर हुआ है। यही यह पूरे व्यक्तित्व के समग्र प्रतिपाद प्रयोग के रूप में अभिव्यक्त हो उठा है। यह प्रक्रिया सारे वैयक्तिक और सामाजिक जीवन का गहरन करने वाले तथा नितान्त व्यक्तिगत अनुभूति को भी सहजने वाले माधारण मनुष्य की है। यहाँ मनुष्य प्रेम के लिए प्रेम न कर, प्रेम की प्राकृतिक प्रवृत्ति मान, उसे जीवन के गुण-दुःस्वार्थक आर्याद के साथ अनुभूति के स्तर पर भेजना हुआ जीता है। 'नयी कहानी' में प्रेमानुभूति दुःखों में घुट-घुट कर जीने के लिए नहीं है, अपितु व्यक्ति-समाज के सम्बन्धों को सन्तुलन देने वाली है। यही 'देवोपम उदात्तता' और 'रुढ़ चरित्रशीलता' बही जाने वाली विशेषताएँ गड़ित हो गयी हैं और प्रबुद्ध मनोभावों की गहन-से-गहन सत्य-निष्ठा-भरी गहन मानवीय प्रक्रिया जगह पा गयी है। प्रेम-कहानी के इस नये आयाम को देखते हुए ही 'नयी कहानी' ने अपना रचनात्मक प्रयोग किया है।

वस्तुतः पूर्ववर्ती कहानियों में प्रेम का चित्रण या तो छिछले सन्दर्भ में बहुत रथूल रूप में होता था या आदर्शों के सन्दर्भ में बहुत वापनीय रूप में। पर 'नयी कहानी' में वास्तविक जिन्दगी को झुलाने वाली कृति के माध्यम से आरोपित भावुकता और उसकी सत्यता के रचना-विधान को पहले-पहल नकारा गया। "प्रेम और भूख और इसी तरह जीवन के समस्त भाव पूर्ववर्ती कहानियों में वस्तु-सत्य के नाम पर बाह्य दृष्टि के रूप में छिछला सन्दर्भ बन कर आते थे, जो प्रमाण-सापेक्ष तो माने जा सकते हैं, पर प्रामाणिक उन्हें नहीं कहा जा सकता। क्योंकि कला-धर्म के अन्तर्गत प्रामाणिकता का प्रश्न अलग से अनिवार्य कारण बन कर नहीं आता।" पर 'नयी कहानी' में प्रेम के प्रतिपाद चित्रणात्मक प्रयोग में एक और ही घडकन सुन पड़ती है।

१. हृषीकेश : 'नयी कहानी : परिवेश की ऐतिहासिकता की भाषा', 'विकल्प', नवम्बर, पृष्ठ १५६।

यहाँ यह एक पीसा, बीमार और एकांगी शब्द नहीं है। यह एक भयानक अनुभव है, मनुष्य का आत्यन्तिक रूप में मृत्यवान् अनुभव।^१ पूर्ववर्ती कहानी में ‘प्रेम’ एक जनाना शब्द था। वहाँ प्रेम अनिश्चित था, पर उसका सम्बन्ध निश्चित। ‘नयी कहानी’ में प्रेम अनिश्चित है साथ ही उसमें उत्पन्न सम्बन्ध भी। यह एक अनिर्णयवात्मक स्थिति है। अपनी कोई नैतिकता नहीं रखने के बाद भी यह अपने-आप में एक बड़ा नैतिक अनुभव है। आज “प्रेम अर्द्ध-स्वीकृति है या अर्द्ध-अस्वीकृति, यही पता कर सकना कठिन हो गया है। छूटे हुए व्यक्ति के बारे में यह फैसला कर पाना मुश्किल हो गया है कि हम सचमुच उसमें कभी जुड़े भी थे या नहीं। अगर हम कभी उससे जुड़े भी थे तो भी हम उसे झुठलाना चाहते हैं, क्योंकि यह अनुभव करना कि हम उससे जुड़े थे, अपनी पंथना को और भी गहरा करना है।”^२

इस प्रेम की कहानी राजेन्द्र यादव की ‘छूले पत्र, छूटे डैने’ है, तो मोहन राकेश की ‘मिस पाल’, उषा प्रियंवदा की ‘एक कोई दूसरा’ है तो रमेश बशी की ‘धर्मम में कैद कुनकुना पानी’, शानी की ‘पथरों में बन्द आवाज’ है तो राजेन्द्र यादव की दोनों पक्षों की टूटन को चित्रित करने वाली ‘टूटना’। भावुकता की अपेक्षा निस्संग तटस्थता इस प्रेम के यथार्थ चित्रण की अनुभव-क्षम प्रामाणिकता है। ‘कहानी’ के अक्टूबर ‘६९ अंक में प्रकाशित प्रधुम्न की ‘समानान्तर’ कहानी इस तथ्य को व्यक्त करती है। सुखान्त प्रेम-कहानी के दो सपाट स्त्री-पुरुष के मिलन-अर्थ से आगे की कहानी एक ओर श्रीकान्त वर्मा की ‘परिणय’ जैसी प्रेम-कहानी है तो दूसरी ओर मन्नू भंडारी की ‘नशा’ जैसी प्रेम-कहानी। श्रीकान्त वर्मा की ‘दूसरे के पैंर’ में यह अनुभव किया जाना कि “हम पहले प्रेम करते हैं, बाद में केवल उत्तरदायित्व के कारण प्रेम करते हैं,^३ ‘साथ’ में रति के साथ विवाहित होने की घटना को आजीवन आत्म-ग्लानि के साथ निभाते जाना, ‘द्यूमर’ के नायक को यह प्रतीत होना कि वह एक “समझौते की दुनिया में रह रहा है और किसी भी क्षण यह समझौता टूट सकता है।”^४ क्योंकि प्रेम समाप्त है और इंगे

१. श्रीकान्त वर्मा : ‘प्रेम कहानियों का बदला हुआ स्वरूप’, ‘नयी कहानी : वशा, दिशा, सम्भावना’, पृष्ठ २२६।

२. वही, पृष्ठ २३१।

३. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ २७।

४. वही, पृष्ठ ८५।

मिथ्याने से कोई लाभ नहीं—प्रेम-चित्रण के नये झरोखों का खुलना है, जहाँ यथार्थ की प्रकाश-किरणें प्रतिपल झिलमिलाती हैं। ये सारी कहानियाँ प्रेम-हीनता की कहानियाँ हैं, फिर भी प्रेम के साथ इनका सम्बन्ध आत्यन्तिक रूप में गहरा है। ‘जलती भाड़ी’ की अधिकांश कहानियाँ प्रेम के आत्मीय सम्बन्धों की कहानियाँ हैं। वे प्रेम की निरर्थकता को प्रेम करने के बाद नहीं, प्रेम करने के पहले ही पा लेती हैं। एक स्थाणु सृष्टि के आरम्भण के पहले ही सृष्टि को निरर्थ मान कर समाधिस्थ हो गया था और आत्मघात के मार्ग पर बढ़ गया था। इन कथा-नायकों की कहानियाँ ठीक इसी प्रकार की हैं। ये प्रणय की स्वैरकल्पनाओं की कहानियाँ हैं। इनका यौन देह के अधोभाग से उठकर मस्तिष्क के ऊर्ध्व भाग में चढ़ गया है। ये भोग से पलायन भी करते हैं और खीझ तथा निरर्थकता का दर्शन भी घघारते हैं। वस्तुतः प्रेम का क्रियाशीलता के रूप में न उभर कर वितन के रूप में उभरना भी ‘नयी कहानी’ के ऐसे ही प्रयोग का एक कोण है।

उपा प्रियंवदा ने तो धीरे-धीरे मरने वाले प्रेम की खवदस्त गवाही दे सकने वाली भापा के सहारे भी प्रेम-सम्बन्धी कहानियों की ही खोज की है। यहाँ पात्र प्रेम के बाद भी निहम रह जाते हैं। पारदर्शिता के रहते हुए भी उनके बीचोबीच जैसे काँचिया भित्ति स्थिर खड़ी है। प्रेम का यह यथार्थ चित्रण पारस्परिक ठडपन और बेगानेपन का व्यक्तीकरण है। इसके मूल में पश्चिमी जीवन की उन्मुक्त, खुली, काम-कुठाजन्म प्रतिक्रिया भी स्वीकृत है, जिसे उपेक्षित नहीं किया जा सकता। प्रेम के यथार्थ चित्रणात्मक प्रयोग की ये कहानियाँ सामाजिक, आर्थिक और राजनीतिक सन्नमण के रूप में सर्जित हुई हैं।

प्रामाणिक अनुभव के आलोक में प्रेम के जो यथार्थ चित्रणात्मक प्रयोग हुए हैं, उनमें वैयक्तिक स्पर्श भी है। प्रबोध कुमार की ‘आखेट’^१ कहानी में एक लड़की एक परिचित चिकित्सक की दूकान में दवा लेने जाती है। चिकित्सक उससे पारिवारिक वार्तालाप करता और जिज्ञासु-भाव से विभिन्न सवाल पूछने लगता है। लड़की बड़े शील से सब सुनती रहती है। थोड़ी देर बाद उधर चिकित्सक उस लड़की से प्रेम-निवेदन करना आरम्भ कर देता है, इधर लड़की का भी सारा शील-सकोच छूट जाता है और व्यवहार का ऋतु-परिवर्तन हो पड़ता है। अभी तक की शील-सकोच-भरी, सहमी-सहमी लड़की

सहमा सजग हो चिकित्सक पर अपना अधिकार-भाव अनुभव करती कहती है कि अब मैं नहीं आ सकूंगी । आप ही स्वयं आएँ । पलमात्र के इस अनुभव-बंध में लड़की एक ओर हो (औरे हूँ) लड़की हो रहती है । चिकित्सक प्रेम का प्रार्थी हो जाता है और लड़की चिकित्सक में भी बढ़ी हो जाती है । दरबस की यह वयस्कता, सजगता तथा अपने से भी ऊँची उठी महत्ता ‘नयी कहानी’ के प्रेम का एक यथार्थ चित्रणात्मक प्रयोग है ।

सुदर्शन चोपड़ा के पात्रों के लिए प्रेम विलासिता नहीं रहकर आवश्यकताओं का आकर्षण बन जाता है । उनके एक पात्र की भाषा में “प्यार को आत्माओं का आकर्षण मानने की ‘लम्झरी’ हम ‘एफोर्ड’ नहीं कर सकते । हमारे-आपके लिए तो प्यार आपसी जरूरतों का आकर्षण है, आत्माओं का नहीं । क्योंकि हमारी जिन्दगियों में जरूरतें आत्माओं से ज्यादा महँगी हैं ।”^१ सुदर्शन चोपड़ा ने ही हरिभाऊ उपाध्याय जी के ‘ज्ञानोदय’ में प्रकाशित पत्र का नये-नयों की ओर से उत्तर देते हुए लिखा था, “हम उन नयों में भी एक कदम आगे आकर यहाँ तक मानने लगे हैं कि प्यार से बड़ा झूठ आज तक बोला नहीं गया ।”^२ प्रामाणिक यथार्थ के अनुभव-आलोक में प्रेम-चित्रण की सत्यता इसी झूठ की सत्यता है, जिससे सबद प्रयोग इस छित्तिज तक पूरी तरह व्याप्त है ।

पीढ़ियों के संघर्ष-चित्रण का प्रयोग

पुरानी कहानी मध्यम मार्गीय माधना से अनुशासित कहानी है, पर ‘नयी कहानी’ पुरानी-नयी पीढ़ी के संघर्ष-चित्रण की प्रयोग-प्रखर कहानी । “पीढ़ियों का संघर्ष इस स्वातंत्र्योत्तर काल में प्रमुख समस्या रही है ।”^३ पुराने प्रतिमान के टूटने और नये मूल्य के उभरने के इस संक्रान्ति युग में पुरानी और नयी पीढ़ियों में संघर्ष आवश्यक था । हर कही अविश्वास और आशंका से नवमूल्य और आधुनिक प्रवृत्ति को देखने वाली पुरानी पीढ़ी की पराजय ही इस संघर्ष के लिए फलागम बन गयी । नयी पीढ़ी पुराने प्रतिमानों को अव्यावहारिक घोषित कर जयी हो रही थी । ‘नयी कहानी’ में इस संघर्ष-चित्रण का प्रयोग प्रचलित युग-बोध के कारण शुरू हुआ था । यह संघर्ष

१. सुदर्शन चोपड़ा : ‘हल्दी के बाग’, पृष्ठ १२३ ।

२. ‘ज्ञानोदय’ अग्रेस १९६६, पृष्ठ १४२ ।

३. डा० सक्तीसागर चार्षोप : ‘आधुनिक कहानी का परिपार्श्व’, पृष्ठ ११४ ।

१९५७ के साधारण निर्वाचन के बाद पुराने सत्ता-सोलुप अस्तित्व के करबद बदल कर बरकरार रह जाने से अधिकाधिक प्रखर हो उठा। अब नये और पुराने के बीच का यह संघर्ष बहुकोणिक, विविध-प्रेक्षणीय और त्रिक्षेत्रीय हो गया।

लक्ष्मीसागर वाष्ण्य के अनुसार पीढ़ियों का यह संघर्ष अपने विकसित रूप में आत्मपरक सन्दर्भों न उभर कर सामाजिक सन्दर्भों में उभरा।^१ किन्तु दूधनाथ सिंह के अनुसार स्वतंत्रता-प्राप्ति के पूर्व संघर्ष बाहर था, स्वतन्त्रता-प्राप्ति के पश्चात् वह लक्ष्यहीनता की स्थिति में आन्तर हो गया।^२ यह आत्म-संघर्षात्मक प्रयोग अभिव्यक्ति की मजबूरी के चलते रहने और नहीं चल पाने पर अभिव्यक्ति के 'ज्यों-की-त्यों' रह जाने से आरम्भ होता है। पर इसके मूल में भी पीढ़ियों का संघर्ष ही है, क्योंकि बाध्यताएँ पीढ़ियों के संघर्ष की ही देन हैं। ये ही आन्तर संघर्षों को सिरजती हैं। 'नयी कहानी' अपने विकास-क्रम में पुराने और नये के संघर्ष में अनुदिन तीक्ष्ण होती आयी हैं। इसलिए 'नयी कहानी' का ऐसा प्रयोग सिर्फ पुराने से विच्छिन्न नहीं है, अपितु निजी असमतिमो से भी अंदर-ही-अन्दर टकराने का प्रयोग है। सुरेश्वर चौधरी भी इसी आत्म-संघर्ष को अत्यन्त महत्त्वपूर्ण मानते हैं—“एक लम्बे और व्यापक संघर्ष की भूमिका के साथ हमारा काल-खंड एक आततायी सवेदना की भूमिका का युग बन गया है” “उसका अपना आत्म-संघर्ष भी इस अर्थ में कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। उसकी रचनाशीलता उसके भीतर के अवसरवाद से भी उसनी ही बाधित हो रही है, जितनी बाहर फैली अव्यवस्था से। ऐसी स्थिति में उसे एक साथ ही अलग-अलग स्तरों पर अपना रचनात्मक संघर्ष चलाना है।”^३

पीढ़ियों का यह संघर्ष अवस्था-दृष्टि से दो अलग-अलग पीढ़ियों का संघर्ष नहीं है, क्योंकि यह सर्जनशील साहित्य का प्रयोग है। वस्तुतः यह संघर्ष जीवन-दृष्टि और साहित्यिक मूल्यों का है, जहाँ कहानी युद्ध-क्षेत्र बनी है और चेतना साकार हो रही है। यद्यपि “संघर्ष का अर्थ केवल युद्ध या कोई स्पूल लड़ाई नहीं है। यह एक प्रकार से व्यक्तियों और समुदायों के आपसी सम्बन्धों की प्रतिनिधता है।”^४ ‘नयी कहानी’ का ‘धमासान’ संघर्ष कहानी की शक्ति-

१. डा० लक्ष्मीसागर वाष्ण्य : ‘आधुनिक कहानी का परिपात्र’, पृष्ठ ११४

२. ‘ज्ञानोदय’, फरवरी १९६६, पृष्ठ ११८।

३. ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ २१८ और २२३।

४. डा० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ६०।

वृत्ता, जीवन्तता, सतत रचनाशीलता और विकासमयता का प्रतीक है। वास्तव्य संघर्ष सम्पूर्ण हिन्दी-कहानी के इतिहास में अभूतपूर्व है। इससे नयी जमीनें टूट रही हैं, नये स्तम्भ खड़े हो रहे हैं, कलश और कगूरे उठ रहे हैं और पूरा भवन तैयार हो रहा है।^१ पर इस संघर्ष-चित्रण के कारण 'नयी कहानी' को पूरी तरह स्थापित न स्वीकार कर उसे प्रयासात्मक प्रक्रिया मानना^२ सर्वथा भ्रान्त और भ्रष्ट तथ्य है। 'नयी कहानी' प्रकृति से निरन्तर विकसनशील, गत्यात्मक और बेगवती होने के कारण जड़ होना नहीं जानती। फलतः उसका संघर्ष शाश्वत है। जब तक परम्परावाद और हठधियाँ हैं, अस्तित्व-स्थापन के लिए दैनंदिन संघर्ष अपेक्षित है। इसके मूल में समाज-नीति और राजनीति दोनों ही हैं। यह संघर्ष नये संवेदन और पुराने मन का संघर्ष है। इस घरातल पर नारी की सर्वथा परिवर्तित समस्याएँ हैं, जो पुराने समाधानों से लुप्त न होकर नये समाधान खोजती है। मन्नू भट्टारी की 'ईसा के घर इन्सान' में जब मिसेज धुक्ना यह कहती है कि "काश, ये दीवारें किसी तरह हट जाती"—तो इससे नारियों की विवशता, लूमी की मुक्तीच्छा, विषम परिस्थितियों से उसका निर्भीक और साहसपूर्ण संघर्ष—सबका-सब एकबारगी व्यक्त हो जाता है।^३ इस कहानी में नारी-संघर्ष का चित्र भावुक नहीं होकर भी अत्यन्त आत्मीय और सच रूप में उभरा है। जूली यहाँ धार्मिक और सामाजिक प्रतिमानों से संघर्ष कर रही है तो एजिला यहाँ तिरस्कृति के साथ-साथ पुरातन-पंथी धार्मिक धारणाओं को भेलने के बजाय चुनौती दे रही है।

कमलेश्वर की 'ऊपर ऊठता हुआ मकान', 'देवा की माँ', धर्मवीर भारती की 'यह मेरे लिए नहीं', राजेन्द्र यादव की 'पास फेंक', मोहन राकेश की 'जंगला', उषा प्रियंवदा की 'खुले हुए दरवाजे', विनीता पल्लवी की 'ऊपर-नीचे', सुधा अरोड़ा की 'एक अविवाहित पुष्ठ' तथा जानरंजन की 'पिता' जैसी कहानियाँ दो पीढ़ियों के बीच उभरते संघर्ष को व्यक्त करती हैं तो जान-रंजन की 'सम्बन्ध' कहानी में आत्मसंघर्ष मुखर हो उठता है—“यहाँ कोई संघर्ष नहीं किया जाता, केवल ध्वंस को निज के टूटने तक किसी तरह सहा जा सकता है” जीवन में व्यर्थता का प्रतिशत ऊपर हो रहा है। नये

१. 'अकहानी नहीं होगी', माध्यम, जुलाई १९६५, पृष्ठ १६।

२. वही, पृष्ठ १६।

३. 'आलोचना', स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी-साहित्य विशेषांक-२, पृष्ठ ११५।

और पुराने का यह भयावह संघर्ष अपने प्रकाश भर यहाँ प्रस्तुत हो उठा है।^१ यह आरम्भसंघर्ष परमेश्वर की 'नागमणि', निर्मल धर्मा की 'शुद्धी की मोन', ज्ञानरंजन की 'दोष होते हुए' जैसी कहानियों में द्रष्टव्य है। सुधा अरोड़ा की अधिकांश नायिकाएँ आत्म-संघर्ष की स्थिति से गुजरती हैं—'मरी हुई चीड़' में भी और 'आम' में भी—“आज यह उन्हें जता डालेगी, उसने सोचा। जब किसी निर्णय के चारे में यह देर तक सोचती है, निर्णय बदल जाता है। डायरियाँ पड़ी रहती हैं, तो उसे लगता है, पीता हुआ सब-कुछ जिन्दा है।”^२

ज्ञानी की कहानियों में आर्थिक भुक्ति के यथार्थ का संघर्ष है। “ज्ञानी का यथार्थ संवेदना से अधिक भुक्ति का यथार्थ है और उसकी भूमि आर्थिक है। उसी के संघर्ष में उनमें मुखर हैं—“आज की डोयी जा रही जिन्दगी के देश की अस्सी-फी-सदी जनता के मूलभूत संघर्ष की ये कहानियाँ हैं।”^३ ज्ञानी की 'नंगे, गँदले जल का रिश्ता', 'भूले हुए' आदि कहानियाँ इसी संघर्ष को व्यक्त करने वाली हैं। सचमुच 'नयी कहानी' का प्रयोग देश के इतिहास की अलिखित कहानी का प्रयोग है।

पात्रों में विचारों के प्रतीकन का प्रयोग

पात्रों में विचारों के प्रतीकन का अर्थ है कहानी के प्रतिपाद्य का मूल की पटरियों पर चल कर अमूर्त की ओर, बाह्य की पटरियों पर चल कर आन्तर की ओर, स्थूल की पटरियों पर चल कर सूक्ष्म की ओर प्रयाण। पर विचारों के प्रतीकन वाली इन कहानियों को अपने पूरे रचाव में न तो अमूर्त होना चाहिए और न बोध प्रक्रिया में केवल बुद्धिजीवियों द्वारा व्यापार-मुलभ। इन विचारों को मूलतः वहन करने वाले पात्रों के जरिये नाट्यीकृत होना चाहिये। वही बात यह है कि यहाँ भाषा ऐन्द्रेयिक प्रमाणों से सुसज्जित हो।^४

'नयी कहानी' का यह प्रयोग उसका निजो वैशिष्ट्य है, यद्यपि प्रयोगात्मक कहानियों की संख्या अनुपाततः कम है। इस सन्दर्भ में आज के आलोचकों के प्रति शिकायत की गयी है कि “आज का आलोचक 'आइडिया' में

१. ज्ञानरंजन : 'फँस के इधर-उधर', पृष्ठ ७४।

२. सुधा अरोड़ा : 'बगैर तराशे हुए', पृष्ठ १४२।

३. डॉ० धनंजय धर्मा : 'नयी पीढ़ी की उपलब्धियाँ : बारह नयी कहानियाँ', 'आलोचना', स्वतंत्रज्योतर हिन्दी-साहित्य-विशेषांक, खंड-२ पृष्ठ १०६।

४. लियोन सर्मेंतियन : 'टेकनीक्स आफ फिक्शन राइटिंग', पृष्ठ १५७।

बदलते हुए चरित्र को न तो समझ पाता है और न समझने की कोशिश करता है।^१ यह सचमुच हिन्दी-आलोचना के कठमुल्लापन पर उठायी गयी उँगली है। मेरे सामने हिन्दी के कथा-चरित्रों के वैशिष्ट्य का उल्लेख करने वाला एक निबन्ध और एक शोध-प्रबन्ध दोनों हैं। पर ‘नयी कहानी’ के पात्रों में विचारों के प्रतीकन-प्रयोग का किसी में भी उल्लेख नहीं है। कोमल सिंह सोलंकी^२ ने नये चरित्रों की सर्जना के मूल में आधुनिक भाव-बोध को स्वीकार किया है, पर पात्रों के विचारों के प्रतीकन की ओर उनका भी ध्यान नहीं गया है। डॉक्टर बेचन ने भी हिन्दी कहानी के चरित्र-विकास विषयक अपने प्रबन्ध में इस परिप्रेक्ष्य में पात्रों के निरूपण की महत्वपूर्णता नहीं दिखायी है। अपने स्वातन्त्र्योत्तर कथा-साहित्य और चरित्र विकास, नामक निबन्ध में उन्होंने लिखा है कि “विशिष्ट चरित्रों पर आधारित कुछ कहानियाँ बड़ी महत्वपूर्ण हैं, जिनमें ‘साक्षात्पूग’ (शिवप्रसादसिंह), ‘ऐक्टर’ (राजेन्द्र यादव) तथा ‘नीद’ उल्लेख्य हैं।”^३ यहाँ वे ‘नयी कहानी’ के चरित्रों में असाधारणता-असामान्यता (एब्नामॅलिटी) की समाप्ति मानते तथा आस्था और जागरण की चेतना स्वीकार करते हैं, परन्तु विचारों में परिवर्तित हो जाने वाले पात्रों का कोई उल्लेख नहीं करते।

‘नयी कहानी’ में जो श्रेष्ठ चरित्र-प्रमुख कहानियाँ लिखी गयी हैं उनमें चरित्र और धारणा का परस्पर सम्बन्ध-मूलक प्रयोग हुआ है। ‘नयी कहानी’ का कहानीकार इस विशिष्ट सन्दर्भ में अपने भीतर चरित्र-स्थिति, सघर्ष-शीलता और जीवनगत वास्तविकता के चरित्राशों को भली-भाँति जोड़ने वाला ऐसा अनुभव संजोये रहता है, जो सूक्ष्म, सही तथा प्रामाणिक होता है। पात्रों के माध्यम से धारणाविशेष को आलोचित करना सामान्य चरित्र-चित्रण से ऊपर का सोपान है, दर्शन की भाषा में यह ‘प्राग्प्रक्षेपक विचार’ (प्री रिफ्लेक्सिव कॉगिटो) है, जिसके लिए अत्यन्त उच्चस्तरीय चेतना अपेक्षित है। ‘नयी कहानी’ में यह प्रयोग पात्रों की बहुविध क्रियाशीलता में ‘समय के छन्द की सही प्रक्रिया’ को अनावश्यक कर्म-विधि से विलग कर चेतना-प्रवाह में गतिशील करता हुआ चरित्र के रूपायन को निश्चित धारणात्मक स्वरूप देता है।

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘कुछ न होने का कुछ’, ‘मुरदासराय’, पृष्ठ १५।

२. ‘माध्यम’, मार्च १९६६, पृष्ठ १९।

३. ‘आलोचना : स्वातन्त्र्योत्तर हिन्दी-साहित्य विशेषांक, खंड-३, जनवरी’ ६६, पृष्ठ ६१।

यहाँ चरित्र के बाह्य रूप तक ही दृष्टि सीमित नहीं रखकर उसके आन्तरिक को ध्वन्यर्थ दिया जाता है। लिहाजा चरित्र सम्बन्धी बाठियों, चट्टान-सी छातियों और रस्सी-सी धुनी बाँहो वाले चरित्र-नायकों के चरित्र-मात्र नहीं रह कर बहुत कुछ अतिरिक्तोत्तम हो उठते हैं, एक व्यापक ऊष्मा से संप्राण हो उठते हैं। चरित्र-चित्रण वाले ऐसे प्रयोग से परिचित नहीं रहने के कारण ही ही कमलेश्वर को भ्रामक मन्तव्य तक देने पड़े हैं कि “ये कहानियाँ जीवन-खंड नहीं थी, बल्कि चरित्र-नायकों की कहानियाँ थी।”^१

शिवप्रसाद सिंह की ‘धारा’ कहानी को पात्रा तितर्रा एक विचारधारणा में बदल जाती है, जिसकी दीप्ति (पर्सेंश) धारा में कूदने वाले हर आदमी के पार नहीं लग पाने और पार न लग पाने वाले की शिन्दगी के अमहत्त्वपूर्ण नहीं होने के विचार को प्रकाशित कर देती है। उनकी दूसरी कहानी ‘सुबह के बादल’ के पात्र भी अपने निश्चित विचारों में उद्भासित हो उठते हैं। ‘सुबह के बादल’ के चरित्रों में मुक्त प्रतीकारमकता नहीं होकर चरित्र को विचार में परिवर्तित-प्रतीकित करने वाला प्रयोग ही है। हरिया स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद की निरर्थक लगी लगाने वाली, विसी को कुछ नहीं समझने वाली बहरी पीढ़ी की तात्त्विकता को प्रकाश देता है तो दीनू बहुत फूँक-फूँक कर कुसली और सवट से घबने के प्रयासों और इच्छुक वर्ग की तात्त्विकता को। ‘पीफ की दावत’ में भी भीष्म साहनी वैचारिक धारणाओं के रूप में पात्र को परिवर्तित कर देते हैं। माकण्डेय की कहानियों में भी चरित्रों को विचार-रूप में विमिश्रित करने का विषय बनाया गया है। ‘भूदान’ में रामजतन नये विभाग के स्वप्न-भग और नयी त्रासदी को नयी दृष्टि के समावेश से वैचारिक प्रकाश देता है। रामजतन रामजतन नहीं रहकर एक निश्चित विचारणा हो जाता है। ‘नयी कहानी’ के पात्रों में विचारों के प्रतीकन का यह विषयगत प्रयोग ‘बहुत कठिन और गूढ़म कथा-नम है’।^२ अतः अन्य प्रयोगों की तरह इसकी प्रचुरता नहीं है। यह प्रयोग मूलतः शिवप्रसाद सिंह की निजी और प्रामाणिक विवेचना है। उनकी अधिकांश चरित्र-प्रधान कहानियों में यह प्रयोग सम्प्राप्त है। वस्तुतः यह एक साहित्यिक प्रयोग है, जिसमें कहानी को नमर्जित मिलता है।

१. कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ २८।

२. पान्थेय शशिभूषण ‘शोनाशु’ : ‘नयी कहानी की भाषा’, ‘वह्यना’, अग्रस्त-गितम्बर’ ६६, पृष्ठ १६७।

३. डा० शिवप्रसाद सिंह : ‘धुरवासराय’, पृष्ठ १३।

सार्वभौमिक रुढ़ियों पर आक्रमण का प्रयोग

‘नयी कहानी’ की मान्यता ही रुढ़ियों पर प्रहार करने की है। रुढ़ियों को तोड़ने के स्पष्टतः दो अर्थ हैं। एक अर्थ कथा-रुढ़ियों को तोड़ने का है और दूसरा कथ्य की वैचारिक रुढ़ियों को तोड़ने का। रवीन्द्र कालिया ने कलकत्ते के कथा-दशक में कथा-रुढ़ियों को तोड़ते जाने की बात कही थी— “जो कथा-रुढ़ियों को तोड़ रहे हैं वे हमारे निकट हैं, जो नहीं तोड़ते उनसे हम अपने को सम्बद्ध नहीं पाते” अब कथा-रुढ़ियों को भंग करना जरूरी है। कहानी इसी से ज़िन्दा रहती है—राकेश की ‘जह्म’ या रमेश बक्शी की ‘मातम’।^१ ‘नयी कहानी’ ने कथा-लेखन का साँचा एक-ब-एक तोड़ दिया। यह काम परम्परा से हट कर हुआ था। अतः यह एक प्रयोग था। यह तोड़ना कथ्य और भाषा—दोनों ही स्तरों पर हुआ। भाषा और कथ्य दोनों अविच्छिन्न रूप से एक-दूसरे से जुड़े हैं। भाषिक संचि को तोड़ना भाषा के रुढ़ि-ग्रस्त, पुरा आवृत्त बनावटी कवच को बहिष्कृत-निष्कृत करना है। ‘नयी कहानी’ में “अभिव्यक्ति की इस छटपटाहट ने बहुत तोड़-फोड़ की है—अलंकार, अनुप्रास, भाषाई रूमान सब ऐसे टूटे कि शैली की बात करना भी भारी लगने लगा। अब तक खड़ी बोली ओज, माधुर्य और प्रसाद गुणों के धमत्कार ही प्राप्त करती रही थी, गद्य की सही भाषा का आविष्कार यही कही शुरू हुआ है।”^२ सचमुच रुढ़ि के प्रति विद्रोह करके ही कहानी को नये तथ्य से जोड़ा जा सका है। इसकी बात करते हुए रमेश बक्शी बदतमीजी करना—पुराने व्यक्ति पर डेला फेंकना—धमं समझते हैं। उन्होंने कलकत्ते की कथा-गोष्ठी में एक अनाम व्यक्ति की ओर से हुए प्रश्न के उत्तर में कहा था— “बदतमीजी से तात्पर्य उन पुराने दायरों को तोड़ने से है और वे दायरे टूटते हैं, तो हम अनायास रूप से सामने आ सकते हैं।”^३

रुढ़ियों के प्रति विद्रोहात्मक प्रयोग पुरानी दृष्टियों, संस्कारों, मान्यताओं, मूल्यों, सम्बन्धों व्यवस्थाओं आदि से ऊबे नये जन-मानस की प्रतिश्रिया को व्यक्त करने वाला है। वकील शिवप्रसाद सिंह: “हम उलझे सम्बन्धों के उस मोड़ पर पहुँच गये हैं जहाँ भटके मूत्रों को खोजने से नहीं, उन्हें भटके से भाकर तोड़ने में ही निस्तार है।”^४ ‘नयी कहानी’ में भीड़ का यही विद्रोह

१. ‘ज्ञानोदय’ : फरवरी १९६६, पृष्ठ १२१।

२. वही, पृष्ठ १५।

३. वही, पृष्ठ १७५।

४. डा० शिवप्रसाद सिंह : आधुनिक परिवेश और नवलेखन, पृष्ठ २१२।

ध्याप्त है, जो दूसरी ओर 'नेताओं के सोसले आदर्शों और अदूरदर्शिता-भरी योजनाओं' तक से दुग्ध-विदुग्ध है। इस विद्रोह में नगे हो जाने का दम, अस्वीकृति के उन्मेष का शिलसिला, निदान की हरकत, ताप पैदा करने की कूबत, जुलूम में सम्मिलित होने वालों को उनका सही स्वप्न दिखाने का प्रकृत गुण आदि अपने पूरे उभार पर हैं। 'नयी कहानी' का यह विद्रोहात्मक प्रयोग निम्नलिखित प्रसंगों पर कविता के विद्रोह से भी बढ़कर है—

"नही—अब यहाँ कोई अर्थ रोजना

धर्य है

पैसेपर भाषा के तस्कर सनेतों और

बैलमुत्ती इवारतों में

अर्थ रोजना धर्य है

हाँ, हो सके तो बगल से गुजरते हुए

आदमी से बहो—

सो, यह रहा तुम्हारा बेहरा, यह

जुलूस के पीछे गिर पड़ा था।"^१

यहाँ विद्रोह सिर्फ दिशावटी नहीं होकर विपमता-जन्य स्थिति तथा वैचारिक और सर्जनात्मक छतरों का विद्रोह है। यह जीवन से बड़े गहरे जाकर जुड़ा है, और अवसर बनाने के लिए घुमड़ रहा है।

जैसे-जैसे 'नयी कहानी' में रूढ़ि के प्रति विद्रोहात्मकता का प्रयोग हुआ है, वैसे-वैसे एक विरोधी शोर का बगूसा भी अम्बार उठाता आया है। हृषीकेश—जैसे 'नयी कहानी' के आलोचक इस बढ़ते हुए रूढ़ि-विद्रोही स्वर को बनावटीपन, ढोंग और अवसरवाद मानते हैं—'बहुत वस्तुनिष्ठ बनने के चाव में युवा-पीढ़ी बहुत आदर्शवादी, एक हद तक काफी निष्क्रिय और ईर्ष्या करते-करते झुक जाने की मन-स्थिति का शिकार है। पूर्ववर्ती पीढ़ी के ढोंग अवसरवाद और बनावटीपन को सख्त करने के प्रयास में उसने अपना नया ढोंग, नया अवसरवाद और नया बनावटीपन पैदा कर लिया है।'^२ हृषीकेश का उक्त अभिमत सम्पूर्ण युवा लेखन के लिए सिद्धांत-रूप में भले ही आशिक सत्य को व्यक्त करता हो, लेकिन कहानी-लेखन की व्यावहारिकता में इसकी सत्यता कहीं भी प्रामाणिक नहीं हो पाती। नये कहानीकार की कहानियों में

१. 'मानवप', जुलाई १९६८, पृष्ठ ६३ पर उद्धृत।

२. 'आलोचना' (पूर्णाङ्क-४४) : अक्तूबर-दिसम्बर १९६८, पृष्ठ ६८।

रुढ़ि को तोड़ने का वैसा विवक्षा-दोष भी नहीं है, जैसा कविता की पंक्तियों में आमतौर पर देखने को मिलता है—

“.....जीवन में तोड़ रहा हूँ

.....शब्द और शिल्प और भाषा और छन्द

सारे के सारे ये पिछले सम्बन्ध

में तोड़ रहा हूँ।”^१

नये रचनाकार के विद्रोही स्वर के विप्लव एक सुमंस्कृत आरोपकर्ता द्वारा सम्बोधन-शैली में व्यक्त किया गया विचार भी प्रास्तुर्य है—“तुम्हारी अधिकांश रचनाओं में जो क्रांति, विद्रोह और आक्रोश का स्वर उभरा है, उसका लक्ष्य स्पष्ट नहीं होता। वह सब एक नकली नारा बनकर रह गया है। क्रांति और विद्रोह पत्रिकाओं या गोष्ठियों या काफी हाउस की बटुओं तक सीमित रह गये हैं।”^२ और फिर “भाई, कोरा विद्रोह अपने-आप में बेमतलब होता है। कोई-न-कोई उच्चतर लक्ष्य और सुलझी हुई दृष्टि तो होनी ही चाहिए। क्रांति, विद्रोह, आक्रोश और अस्वीकार के पीछे कुछ तो स्वीकारात्मक आधार होना चाहिए। बिना किसी रचनात्मक दृष्टि के विद्रोह निरर्थक होता है।”^३ उक्त आरोपों के उत्तर में कुछ भी कहना निरर्थक है, क्योंकि आरोपकर्ता पुलिस-मनोवृत्ति के शिकार हैं। पहले तो क्रांति और विद्रोह एक नहीं, दो हैं, जिनकी भिन्न प्रकृति कामू ने स्पष्ट की है। दूसरे, इस विद्रोह की जड़ें बहुत गहरी हैं। यह विद्रोह मुलौटे और नकाब की तरह ऊपर से ओढ़ा हुआ नहीं है, बल्कि यह संसर्ग-संश्लेषक श्रम में अवसर-प्राप्ति की होड़ का विद्रोह है। दरअसल ऐसे दोनों ही प्रकार के लोग—जो एक ओर तो विद्रोह को अपने-आप में बेमतलब मानते और साहित्य में उसका ‘ढाटा’ गिनाने लगते हैं तथा दूसरी ओर समसामयिक लेखन में विद्रोह नजर नहीं आने की बात करते हैं—अतिगामी दृष्टि के पुरोधा होते हैं और साहित्य में निरूपित इस प्रयोग की कार्य-कारण-सन्दर्भ में लेखने में सर्वथा असमर्थ रह जाते हैं। ऐसे आरोप की बयानगी शिथूफा छोड़ने की बानगी बनकर रह जाती है।

कामू ने विसंगतियों के ससार में एक हल आस्था-प्लुति को माना था,

१. दूधनाथ सिंह : ‘गुरंग से सौटते हुए’ : पृष्ठ ४४-४५।

२. विश्वनाथ प्रसाद तिवारी : ‘ज्ञानोदय’, फरवरी ६६, पृष्ठ ११-१२।

३. वही, पृष्ठ १४।

दूसरा आत्मपात को । फिर दोनों ही को उसने मिथ्या-बोध बताने हुए तीगरे भागं पर भी प्रराश डाला था—“हाँ, तीगरा भागं भी है और यह है विद्रोह । विसंगतियों के परिवेश में ही रहकर नये भूत्यों की रचना का प्रयाग ।”^१ इनका यह विद्रोह अतीत की सारी घुटियों को अस्वीकारने वाला और तारतम्य-लिक अनुभूति के निवर्ष पर नितान्त नये भूत्यों की स्थापना करने वाला है । आस्था-व्युत्ति, आत्म-हत्या और विद्रोह में विद्रोह को कामू ने सत्य के गति-कट और ध्येयस्वर माना है । विद्रोह चाहे धीक दार्शनिकों का हो या अति यथार्थवादियों (Surrealists) का, यह समग्र मानवीय स्थिति से उत्प्रेरित हो या स्वोन्नेजित, पर ये दोनों हैं दार्शनिक ही । कामू ने ईश्वर की अस्वीकृति कर चलने वाले विद्रोह को इनसे विलगाने हुए राजनीतिक आर्थिक विद्रोह कहा है ।

कामू की विद्रोह-व्याख्या की बड़ी बात त्रान्ति और विद्रोह में उसका अन्तर बताना है । त्रान्ति का दर्शन पूर्वं-निश्चित है । यह निर्गुण आदर्श-लोक (यूटोपिया) है । उसका आधार अमूर्त सिद्धान्त है । अपनी निर्माणावस्था में और विजय के बाद भी यह त्रान्ति पहले से निर्धारित काल्पनिक गत्य या सिद्धान्त के प्रत्येक भाग को परिणति (क्लाइमेक्स) पर देरती है । इसीसे हमें अविवेकी नर-सहार का फल प्राप्त होता है । पर विसंगति का दर्शन धर्म-मूल्य को मिथ्याने के कारण अपना हल त्रान्ति में न ढूँढ़कर विद्रोह में ढूँढ़ता है । इसीलिए विद्रोह सापेक्ष मूल्यों पर आधारित त्रान्ति है । विद्रोह की गुंजाइश विकास की हर सम्भव गुंजाइश है । विद्रोह की परिस्थितियाँ सदैव ठोस होती हैं, अमूर्त नहीं । उदाहरण के लिए थमिक सध आदोसन (ट्रेड-यूनियन मूवमेंट) एक विद्रोह है । यह सगुण तथ्यों का दावेदार है और अधिलाभाश (बोनस), भत्ता, अवकाश, रोजी, तनखाह आदि को लेकर आगे बढ़ता है ।

कामू के अनुसार विद्रोह और अराजकता में भी अन्तर है । अराजकता में ध्वंस का रस-लोक होता है, मगर विद्रोह में सगुण तथ्य-परकता । यह महज शोकिया नहीं है । विद्रोह अपने भावगत पहलू में ध्यान है । कामू ने ध्यान और विद्रोह को परस्पर पूरक-रूप में स्वीकारा है । ध्यान ही वह धर्म है, जिसके माध्यम से हम गहराई पा सकते हैं और विद्रोह का वरण सतही रूप में न कर, मूल के गर्भ में उतरते हुए कर सकते हैं । यद्यपि विद्रोह की दृष्टि

१. कुवेरनाथ राय : 'क्रांति, विसंगति और कामू का विद्रोह-दर्शन' : 'शानो-धर्म', अग्रसं ६५, पृष्ठ २८ ।

अधूरी और सीमित है, तथापि यह अप्रामाणिक और नकली नहीं है। अपनी प्रामाणिकता में यह जहाँ कहीं भी उपलब्ध है, इसकी सत्यता स्वयं-सिद्ध है। हाँ, विद्रोह की दृष्टि में दो पीढ़ियों के बीच का फ़र्क़ एक चौड़ी खाई है। इस पर कोई सेतु निर्मित नहीं हो सकता।

‘नयी कहानी’ की ढेर-सारी कहानियाँ—राजेन्द्र यादव की ‘तलवार पंच हज़ारों’ धर्मवीर भारतो की ‘गुलकी बन्नी’, भीष्म साहनी की ‘पहला पाठ,’ ‘समाधि भाई रामसिंह,’ रेणू की ‘तीर्थोदक’, मन्नू भट्टारी की ‘सयानी बुआ’, सुरेश सिन्हा की ‘मृत्यु और.....’ जैसी कहानियाँ रुढ़ियों पर प्रहार करने वाली हैं।

रुढ़ियों के प्रति विद्रोह का यह प्रयोग स्थितिशील नैतिकता के विरुद्ध दिशा निर्दिष्ट करता है। शोमती विजय चौहान की ‘आधुनिका नारी’ पुरातनता के प्रति तीव्र वितुष्णा प्रकट करती उस पर निर्भर प्रहार करती है। वह दक्षिणानुमी नैतिकता, सम्पत्ता के खोखले आदर्श, प्रेम, विवाह आदि के प्रति कूठाहीन रहकर विखोभ और विद्रोह व्यक्त करती है। इस सम्बन्ध में उनकी ‘शरत् की नायिका’ शीर्षक कहानी स्मरणीय है। यह पूरी कहानी पुरातनता तथा रुढ़ि के प्रति असंतोष, क्षोभ, विद्रोह और आक्रमण का निर्वाह करने वाली है। प्राचीन समर्पित नारी की धुवात प्रतिक्रिया है—“देखती हूँ बीबी, इस देश में मातृत्व का कितना मूल्य है? (अगर आप मुझसे शादी कर लें तो मैं पाँच लाख रुपये फौरन आपके नाम करवा दूँगा और पाँच लाख रुपये बच्चा होने के बाद—अर्थात् पचास फी सदी एडवांस और बाकी कॉन्ट्रैक्ट पूरा होने पर।)” ‘एक बुतशिकन का जन्म’ में भोला को जो मापणों में कहे जाने वाले ‘चाहिए’ शब्द से हार्दिक घृणा हो जाती है उसके मूल में रुढ़ियों के प्रति विद्रोह ही सक्रिय रहता है।

सुदर्शन चौपड़ा की कहानी ‘ऊँच’ में यह खाई अत्यन्त चौड़ी हो गयी है। सुदर्शन चौपड़ा के ‘हल्दी के दाग’ कथा-संग्रह में नयी ज़मीन टूटती दीखती है। ये कहानियाँ सम्बन्ध-परिवर्तन को न होकर सम्बन्ध-विच्छेद की कहानियाँ हैं, जो व्यक्तित्व की नकली नक़्क़ाव उतारती हैं। यहाँ इसीलिए कष्टना न होकर द्रोह और तत्सुधी है। सुन्दर सोहिया की ‘स्वयंभारा’ कहानी में बहन बिना नौकरी के घर चलाती है और भाई को पढ़ाती है। इसी स्थिति का सताया भाई बहन को अपनी पढ़ाई चलाने के लिए दयुशन करने की अपनी

हस्य व्यक्त करता है और गोपना है कि बट्टा रो देवी, पर वह उगरी बगना को मिथ्यानी विमर्षना उठती है। इस पर वह बड़ी गम्भी में विमर्षिता उठता है।

अन्तिम के प्रति विमोहात्मक प्रयोग 'नयी कहानी' का एक ऐसा प्रमुख विमर्षना प्रयोग है, जो केन्द्रीय भाव-गर्भ के रूप में उभरता है। यह निम्नलिखित रूप में 'नयी कहानी' के विमोही प्रयोग में बड़ी अधिक गान और टोका है।

व्यंग्य और आलोचना-चित्रण का प्रयोग

'नयी कहानी' व्यंग्य और आलोचना की कहानी है। व्यंग्य को मनों-रत्न में हो कर जीवन से साक्षात् करता है। इसके बहुरूप विमर्षना की गहरी आलोचना हो ही गहरी गहरी अन्तिम यह विभिन्न सामाजिकताओं की—गमाद, राजनीति, धर्म और अर्थ में उत्तरा सामाजिकताओं की—नीची गभीरता करता है। अतः यह गहरी कहा जा सकता कि व्यंग्य जीवन के प्रति विमर्षना गहरी होता अथवा यह दावित्वहीन होता है। व्यंग्य का प्रयोग का अर्थ रचना-कारों की अपेक्षा अधिक गम्भीर दावित्व का अनुभूति है। व्यंग्य की भूमि विमर्षनाओं की ही भूमि है, क्योंकि यह विमर्षनाओं के बीच ही पैदा होता और विमर्षनाओं तथा पाठकों का पर्दागत करता है। विमर्षना का कोण बदलता रहता है। जैसा हरिश्चन्द्र परमाई ने स्पष्ट किया है ; "भारती कुंठे की बोली बोले एक यह विमर्षना है और वन-महोदय का आयोजन करने के लिए पैदा बाट कर साफ किये जायें, जहाँ मंत्री महोदय गुप्त के पुत्र की वस्त्र रोपें, यह भी एक विमर्षना है। दोनों में भेद है, जो दोनों से हूँगी आती है। मेरा मतलब है, विमर्षना की क्या महिमामय है, यह जीवन में जिग हद तक महत्वपूर्ण है यह कितनी व्यापक है, उसका जितना प्रभाव है, ये सब बातें विचारणीय हैं।"^१ 'नयी कहानी' का पुरानी कहानी में व्यंग्य और हास्य के प्रयोग का यही सबसे बड़ा अन्तर है। 'नयी कहानी' ने सबसे पहले उर्दू-हिन्दी की मँडोवा हास्य-व्यंग्य-परम्परा से अपने को विलग कर हलकेपन की उपेक्षा करते हुए गम्भीर और चुटीले प्रयोग किये हैं। दूसरे, इसके व्यंग्य-प्रयोग में हिन्दी-कविता के पत्नीवाद की सतही स्तरीयता की भी उपेक्षा हुई है। व्यापक सामाजिक जीवन की विमर्षनाओं को न देखकर पत्नी की भूरतता

१. 'एक इन्टरव्यू परमाई-का-परमाई के साथ', 'नयी कहानियाँ', अगस्त १९६६, पृष्ठ १३६।

का दखान करना संकीर्णता नहीं तो और क्या है ? ‘नयी कहानी’ में राजनीतिक व्यंग्य की मात्रा अधिक है। स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद देश में राजनीति बहुत बड़ी निर्णायक शक्ति हो गयी। इसीलिए ‘नयी कहानी’ के अधिक व्यंग्य प्रमुखतः और अनुपाततः दोनों ही रूपों में राजनीतिक-प्रशासनिक ही हैं ; चाहे हरिसकर परसाई का ‘भोसाराम का जीव’ हो, शरद जोशी की ‘जीप में सवार इस्त्रियाँ’ या गिरिराज किन्नोर का ‘पेपरवेट’।

‘नयी कहानी’ में हरिखंकर परसाई, शरद जोशी, रवीन्द्रनाथ त्यागी, धीलाल शुक्ल जैसे कलाकारों ने प्रमुख रूप में और मनोहर श्याम जोशी भीष्म साहनी जैसे कथाकारों ने गौण रूप में अपनी स्थापित कहानियों में व्यंग्य के प्रयोग किये हैं। इनके अतिरिक्त ज्ञानरंजन की कहानियाँ पैना व्यंग्य करने वाली हैं तो काशीनाथ सिंह की कहानियाँ व्यंग्य-प्रयोग को अतिशय तीखी धार देने वाली। ज्ञानरंजन की ‘कलह’, ‘सीमाएँ’ और ‘आत्महत्या’ व्यंग्य-अर्थवत्ता की स्मरणीय कहानियाँ हैं। ‘फ्रेन्ड के इयर-उधर’ के स्पष्टतः दो सप्ताह हैं। एक नयों के प्रति सर्वथा असहनीय नायक के परिवार का निजी संसार है, दूसरा पड़ोसी परिवार का सर्वथा अत्याधुनिक सप्ताह। यहाँ सर्वतः निर्लिप्त और धीतराग कथाकार टिप्पणी नहीं मार कर विवरण (रिपोर्ट) देता चलता है। उसके सारे व्यंग्यपूर्ण संकेत बड़ी कुशलता से अभीष्ट अर्थवत्ता उजागर कर देते हैं। ज्ञानरंजन की कहानी में परिवेश के प्रति जो व्यंग्यात्मक भंगिमा है उससे समाज का अन्तर्विरोध बड़ी गहनता से एकड़ में आ जाता है। एक और इस व्यंग्य में सघनता है, दूसरी ओर निर्मम प्रखरता। ये विडम्बनात्मक सहानुभूति (आइरॉनिक सिम्पैथी) के कथाकार हैं। इनकी ‘सीमाएँ’ कहानी में कथ्य की आन्तरिक जटिलता ही नहीं, व्यंग्य और विडम्बना भी है। ज्ञानरंजन का व्यंग्य जहाँ स्थितियों का व्यंग्य और समझदारी का व्यंग्य है वहाँ काशीनाथ सिंह का नाटकीय व्यंग्य। इन्होंने ‘नयी कहानी’ को केवल व्यंग्योक्ति (आइरनी) दी है। ‘अपने घर का देश’ इनकी ऐसी ही कहानी है। ‘कस्वा, जंगल और साहव की पत्नी’ में मिसेज गोठी की बीतती जवानी पर व्यंग्य है। ‘लोग विस्तरों पर’ कहानी आद्यन्त रोचक अक्षरारी व्यंग्यों से भरी है। ‘आदमी का आदमी’ का व्यंग्य विषय-दृष्टि से राजनीतिक-सामाजिक है तथा प्रभाव-दृष्टि से प्रखर और गत्यात्मक। ‘चायघर में मृत्यु’ में उन बुद्धिजीवियों पर कठोर व्यंग्य है, जो कॉफी हाउस में मृत्यु-बोध और सन्नाह की चर्चा करते हैं तथा स्वयं विदेशी लेखकों के पढ़ चुकने का प्रमाण दिया करते हैं।

हरिशंकर परसाई ने 'नयी कहानी' को सर्वाधिक राजनीतिक-सामाजिक व्यंग्य से विभूषित किया है। उन्होंने 'नयी कहानी' को व्यंग्य के रूप-रंग और मनस्तत्त्व में ही जैसे आकृत और प्राणवत कर दिया है। उनकी प्रसिद्ध व्यंग्य कहानियाँ 'सुदामा के चावल', 'फैमली प्लैनिंग', 'सदाचार का ताबीज', 'प्राइवेट कालेज का धोपणा-पत्र', 'प्रेम-प्रसंग में फ़ादर', 'एक गोरस्तक से भेंट', 'लिटरेचर ने मारा तुम्हे', 'मैं हूँ छोटा प्रेम का मारा' आदि हैं। उनकी सर्वोपरि विशेषता यह है कि "अपने व्यंग्य-लेखों एवं कहानियों के माध्यम से वे हमारे जीवन के विभिन्न क्षेत्रों की विसंगतियों को उभार कर रख देते हैं और तर्क का साथ नहीं छोड़ते।"^१ शरद जोशी, रवीन्द्रनाथ रयागी आदि भी इन्हीं की परम्परा के कथाकार हैं।

व्यंग्य के प्रयोग पर आरोप करते हुए एक स्थल पर कहा गया है कि "हिन्दी में जो अधिकांश व्यंग्य लिखे जा रहे हैं वे बँटे-ठाले पाठकों के लिए लिखे गये चुटकुले हैं, मनोरंजन की सामग्री है। व्यंग्यकार के अस्त्र 'आइरनी' 'सरकारम', 'इनवेक्टिव', 'विट' और 'ह्यूमर' में से इनके पास केवल 'ह्यूमर' है। इसीलिये वह टुच्चा और ज्ञानाना किस्म का है। सही व्यंग्य की विरादता और पौरुष इनमें नहीं है। सच्चे और सार्यंक व्यंग्य की यह ताकत होती है कि वह मूल्यों को आपाधापी और सन्नान्ति का चित्र ही नहीं देता, नये मूल्यों की तलाश और उनकी ओर इशारा भी करता है।"^२ पर 'नयी कहानी' के व्यंग्य पर ईमानदारी से विचार करने पर यह आरोप घोर असंगत दीखता है। 'बँटे ठाले' के शीर्षक में यदि कोई चाहे तो कुछ देर के लिए सतहीपन मान सकता है, यद्यपि इसमें भी बड़ी गहरता से कहीं व्यंग्य का ही फरफराता सूत्र है, प्रतिपाद्य की व्यंजना को कैसे नकारा जा सकता है? और वह निश्चयतः इसमें है। दूसरी बात 'चुटकुला' और 'व्यंग्य' की विभेदक-दृष्टि भी है। 'व्यंग्य' गहरा अन्तर्मुख प्रमाण है, पर 'चुटकुला' बहिर्मुख। 'व्यंग्य' को 'चुटकुला' कहना 'चुटकुला' को 'व्यंजना' देना और 'व्यंग्य' को 'हलका' करना है। स्वतन्त्रता-प्राप्ति के बाद जो व्यंग्य नयी कहानियों में उभरा है उसमें कहीं भी ऐसी स्थिति नहीं है। हिन्दी व्यंग्य-प्रयोगों का मूल्यांकन परम्परा की अपेक्षा समृद्धि की दिशा को स्पष्ट करता है। यहाँ व्यंग्य-प्रयोग केवल हास्य (ह्यूमर) तक सीमित नहीं

१. उपेन्द्र नाथ 'अरक' : 'हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग परिचय', पृष्ठ ३३४।
२. डा० धनंजय वर्मा : 'युवा सेलन : सही-गलत चेहरे', 'नयी कहानियाँ', मार्च' ६६, पृष्ठ ११७।

है। पर स्वाहमस्वाह व्यंग्य आलोचक बनने वाले को क्या कहा जाए ? उसकी स्थिति कठिनाई से भरी है।” व्यंग्य के बारे में वह क्या कहे। अक्सर वह यह कहता है—हिन्दी में शिष्ट हास्य का अभाव है। (हम सब हास्य और व्यंग्य के लेखक लिखते-लिखते मर जाएंगे तब भी लेखकों से इन आलोचकों के बेटे कहेंगे कि हिन्दी में हास्य-व्यंग्य का अभाव है।) आलोचक बेचारा और क्या करे? जीवन-बोध, व्यंग्यकार की दृष्टि, सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक परिवेश के प्रति उसकी प्रतिक्रिया, विसंगतियों की व्यापकता और उनकी अहमियत, व्यंग्य-संकेतों के प्रकार, उनकी प्रभावशीलता, व्यंग्यकार की भावना, विश्वास—आदि बातें समझ और मेहनत की मांग करती हैं। किसे पड़ी है ?”^१ दूसरे हिन्दी में विश्व-साहित्य के व्यंग्य-प्रयोगों के महज कुछ प्रकारों का अभाव देख कर व्यंग्य के अस्तित्व को ही सर्वथा अस्वीकार कर देने का प्रयास किसी भी प्रकार आलोचना का उत्तम निकाय नहीं है। ऐसे भी “हिन्दी कहानी भानुमती का पिटारा नहीं है, जिसमें संसार के सब लेखकों की सब विशेषताएँ उपलब्ध होनी चाहिए।”^२ पाश्चात्य अनुकरण के मोह में तो व्यंग्य यथार्थ की भूमि छोड़ कर सर्वथा शिल्प-चमत्कारी, अप्रकृत और आरोपित हो उठेगा। इसलिये यहाँ ‘नयी कहानी’ के व्यंग्य-प्रयोग की प्रवृत्ति, दिशा, संकेत-शक्ति आदि की परख करते हुए व्यंग्य के सम्यक् स्वरूप का निर्धारण तथा उसकी भंगि-माओं का नया शास्त्रीय विभाजन करना सबसे अभीष्ट है। ‘नयी कहानी’ में टुच्चा और जनाना किस्म का व्यंग्य वही नहीं है। यहाँ भी० पी० श्रीवातस्व, काका हायरसी, शौकत यानवी और अजीमबेग चुगताई की प्रवृत्ति का सार्व-त्रिक निषेध है। ‘नयी कहानी’ का व्यंग्य तैराकी की अपेक्षा गोताखोरी का व्यंग्य है। इसलिए यहाँ सामन्ती मनोरंजकता नहीं है।

‘नयी कहानी’ के व्यंग्य-प्रयोगों में भूल्यों की सार्यकता भी है। इसका एक दृष्टान्त हरिशंकर परसाई की ‘सदाचार का ताबीज’ कहानी है। कहानी में प्रत्यक्षतः कोई सुधारवादी संकेत नहीं है। महज इतना है कि ताबीज बाँधकर आदमी को ईमानदार बनाने का प्रयत्न किया जा रहा है। कहानी में भाषणों और उपदेशों से प्रभावित, ‘सदाचार का ताबीज’ बाँधने वाला बाबू दूसरी तारीख को रिश्वत नहीं लेता है।—‘कर्मचारी ने उन्हें डाँटा—भाग जाओ यहाँ से !

१. हरिशंकर परसाई : ‘सदाचार का ताबीज’ (प्रथम संस्करण, १९६७), ‘केंद्रियत’, पृष्ठ ७।

२. मोहन राकेश : ‘एक और जिन्दगी’, पृष्ठ ८।

और यथार्थ विरुद्ध नहीं है। ये कहानियाँ सही आनोश की कहानियाँ हैं, जिन्हें बच्चन सिंह 'ट्यूमर' और 'ब्रेन ट्यूमर' की कहानियाँ कहते हैं—कहीं आत्म-स्तानि और झल्लाहट है, कहीं अनिर्णयात्मक स्थिति—एकचित्तता का सर्वत्र अभाव, बेहद बेचैनी और क्षोभ।^१ सचमुच नये कहानीकारों ने कथ्य के आक्रोश को अपनी सम्पूर्णता में प्रकट करने के लिए अभिव्यक्ति के छाये विराट् मौन को प्रखर स्वरों, आक्रोश और साहस के साथ भेद दिया है। फिर तो एक-एक कर पूरा हजूम ही उभरता चला आया है—“वैज्ञानिक उपमाएँ और शॉकिंग इमेजेज, भाषा में एक हृद तक अनगडपन और आक्रोश की भगिमा, प्रहार करते हुए तेज नेत्रों की धार-में चुभते हुए शब्द और पूरी वनावट में एक शापनैस”^२ और इसी पर सवार प्रस्थित, सर्वत्र गतिशील आक्रोश-भरा कथ्य उभरा है, अपनी सनसनाती तेजी से प्रयोगशः।

उपेक्षित जन-समूह के सहानुभूतिशील चित्रण का प्रयोग

'नयी कहानी' के एक सिद्ध आलोचक के शब्दों में “एक जमाने में जिस प्रकार वेश्याओं और पतिलाओं के उद्धार का उत्साह था, उसी प्रकार आज के कुछ सवेदनशील कहानीकारों ने कजरो, नटों, मुसहरों, मीरासियों, हिजबों, रमन्तू नर्तकों आदि यायावरीय मनुष्यों का उद्धार किया है...।”^३ यही 'नयी कहानी' के सर्वथा नये रूप में उभर कर आने वाले उपेक्षित जन-समूह के चित्रण का प्रयोग है। इस प्रयोग को प्रायः ग्राम-कथा से संयुक्त किया जाता है, जबकि नगर-कथा और ग्राम-कथा का ही विभाजन असंगत है। सवेदना के धरातल की दृष्टि से इसका कोई औचित्य नहीं है।

कबीले या उपेक्षित जन-समूह के चित्रण से 'नयी कहानी' में सवेदना का नया आयाम खुला है। इस प्रयोग के अन्तर्गत कजर, नट, मुसहर, मीरासी, हिजबे, भील, कलावे—जैसी पिछड़ी और उपेक्षित जातियों के जीवन का यथार्थता के आलोक में प्रामाणिक मुक्ति के तौर पर चित्रण किया गया है। 'विदा-

१. डॉ० बच्चन सिंह : 'हिन्दी कहानी : नयी प्रवृत्तियाँ और उपलब्धियाँ', 'आलोचना', स्वातंत्र्योत्तर हिन्दी-साहित्य विशेषांक, जुलाई १९६५, पृष्ठ ६६।

२. डॉ० चन्द्रजय वर्मा : 'सरहदों पर सड़ाई या बोध-दृष्टि', 'ज्ञानोदय', मई १९६६, पृष्ठ १२४।

३. डॉ० नामवर सिंह : 'कहानी-नयी कहानी' : पृष्ठ ६३।

पत’ गाने वाले नतंको की जिन्दगी पर ‘रेणु’ की प्रसिद्ध कहानी ‘रसप्रिया’ है, तो ‘आर-पार की मासा’, ‘सँपेरा’, ‘पापजीवी’, ‘बिन्दा महाराज’ जैसी शिवप्रसाद सिंह की कहानियाँ हैं। हाँ, नट्टिनो और कलावो की जिन्दगी पर जयसिंह नामक एक अल्प-चर्चित कथाकार की भी कुछ कहानियाँ प्राप्त होती हैं।

हिन्दी कहानी में यह प्रयोग विस्तार की दृष्टि से प्रमुख न होकर भी गहनता और तीव्रता की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। इस प्रयोग को महत्त्व संवेदना का वह निकप देता है, जो अल्प-चर्चित और भीमिष रहने के बाद भी स्वीकार्य हैं। बंगला-मराठी कहानियों में ऐसी उपेक्षित जातियों का जीवन सर्वथा एक नवीन मर्मस्पर्शी यथार्थ उजागर करना आया है। हिन्दी-कहानियों में इन उपेक्षितों के जीवन-चित्रण में इनके प्रति संचित, पहले से चली आती उपेक्षा का भाव खंडित हुआ है। आज का नया कथाकार उस उपेक्षा-भाव को खंडित करते हुए आगे बढ़ने की दिशा में संवेदनशील हो गया है। इसीलिए ‘कलियाँ’ में चुन-चुन सेज लगायी, मोरा मुननेवाला विदेस तरसे—जैसी पंक्तियाँ गाने-वाला बिन्दा महाराज जब कथान्त में मुस्कुराता है, तब उसकी व्यथा—भरी हुई कुपहरिया के फूल की तरह बिखरती मालूम पड़ती है। ‘सँपेरा’ के अन्त में तो आँखों से भर-भर आँसू गिरने लगते हैं। पर वही एक नवीनता है, जो इन कथाओं में विचित्र उपेक्षित पात्रों द्वारा आलोचित होने वाले विचारों के पूरेपन से व्यक्त होती है। बिन्दा महाराज की शारीरिक अक्षमता के बावजूद उसकी वह अतृप्त मानस-पिपासा, जो ठीक अन्य व्यक्तियों की ही तरह है और ‘सँपेरा’ का वह परिवेश, जो अभी ‘अज्ञेय’ की निम्नलिखित प्रसिद्ध पंक्तियों के व्यंग्य के नावाकिक है—

“साँप ! तुम सम्य तो हुए नहीं
नगर में बसना भी तुम्हें नहीं आया
(एक बात पूछूँ ? उत्तर दोगे ?)
तब कैसे सीखा डेंसना
विष कहाँ पाया ?”

...('हरी घास पर लण भर')

...दोनों ही इस प्रयोग के वर्ण्य बने हैं।

विमक्त संसार के चित्रण का प्रयोग

‘आनेवाली दुनिया’ शानी की एक कहानी है। इस कहानी के घर के फर्श

पर दिवारों की धूर का एक टुकड़ा आकर चार पाखों का एक चतुर्भुज बनाता है—“कभी-कभी मुझे लगता है कि हमसंग दो दुनियाओं में रहते हैं—एक घर की ओर दूसरी बाहर की। घर को बाहर से काटकर रखते हैं और बाहर को घर से। यह बात नितान्त व्यक्तिगत स्तर भी लागू पर हांगी है। माने भीतर को बाहर से अलग रखते हैं और बाहर को भीतर से।” यह एक पूर्ण मनः-स्थिति का लक्षण है, जो समय को बाँटता तथा बन्ध के स्तर पर विभाजित संसार की अद्विधताओं को उद्देहता है।

‘नयी कहानी’ का यह प्रयोग रामकुमार, रवीन्द्र कालिया, विजय गोदान, राजरमल चौधरी जैसे कथा-लेखकों में विद्यमान रूप से प्राप्त है। रामकुमार की ‘संसार’ कहानी में भीतरी-बाहरी-दोनों ही संसार हैं। यहाँ गगुर के घर में अपनी ओर अपने पुत्र की स्थिति का कथा-गान द्वारा विश्लेषण करते वसन्त कहानी की बाह्य जागतिक मूर्ष्टि है। कथारथ की “कुछ देर तक उसी प्रकार एक हाथ में शीशा लिये वह अनिश्चित उदासीन भाव से देखा रहा—गली खुली घुंग-सी आँखें, जैसे दो दरवाजे अपने-आप गूँस गये हों, जिनके बीच में दूर-दूर तक उजाड़ दिखाई देता है” —पक्षियों कहानी के नायक के भीतरी संसार को प्रत्यक्ष करती हैं। पूरी कहानी में भीतर और बाहर का मानस-संघर्ष है। अन्त के भी—“मनू की खुली-खुली घुंग-सी आँखें, जैसे कोई बन्द दरवाजा खुल गया है, जिसके बीच में दूर-दूर तक वह भाँक सकती है। भीतर क्या है इसे जानने के भय से उसने आँखें बन्द कर ली” —वाक्य से बढोर और निर्भय, अमर्य और दारुण आन्तर तथ्य का अभिव्यञ्जन होता है।

रवीन्द्र कालिया की ‘नौ साल छोटी पत्नी’ में मृत्ता स्पष्टतः दो संसारों में जीती है। अपने बाहरी संसार में वह कुशल की है, पर भीतरी संसार में सोम की। बाहरी दुनिया के अनुभव-बोध में वह कुशल से कहती है : “सुम्हो बहुत सराब लड़की है... देखने में कितनी भोली लगती है, पर मुई को लड़कों के खत आते हैं... मैंने खुद देखे हैं, इसके पास दर्शन के खत। नासपीटी उसके जवाब भी लिखती है।” पर ऐसे ही कई-कई पत्र मृत्ता की भीतरी दुनिया के तहलाने में छिपे पड़े हैं, जिन्हे कुशल ने देखा है—“कागजों का एक रास्ता

१. द्रष्टव्य : ‘कल्पना’ : जनवरी-फरवरी १९६६, पृष्ठ २४।

२. द्रष्टव्य : ‘नयी कहानी : प्रकृति और पाठ’ (सं० सुरेन्द्र), पृष्ठ ३३०।

३. वही, पृष्ठ ३४०।

४. रवीन्द्र कालिया : ‘नौ साल छोटी पत्नी’ (प्रथम संस्करण, ६६), पृष्ठ-७४।

पुलिन्दा था, जिसमें दोनों के खत थे सोम के भी और तृप्ता के भी, जो शायद तृप्ता ने चालाकी से वापस ले लिये थे, या सोम ने शराफत से लौटा दिये थे।^१” इस भीतरी संसार में तृप्ता और ही ढंग से सोचती है : “...उसने सोच लिया था कि कुशल की दृष्टि इतनी पंनी नहीं है जितनी कि वह समझ बैठी है।^२”

विजय चौहान की ‘एक बुतशिकन का जन्म’ कहानी में भीतरी संसार निर्माण का है और बाहरी संहार का। जो भोला किसी के सकेत पर उत्सर्ग होना और कुछ कर दिखाना चाहता था-क्यात में वही घोर जंगली हो जाता है—“अगर मुझे निर्माण न करने दिया गया तो मैं ध्वस करूँगा, उसे याद आया, बचपन में जब वह कागज पर मनपसंद तस्वीर नहीं बना पाता था तो कागज को तोचकर फेंक देता था।^३” राजकमल चौधरी की कहानी ‘दाम्पत्य’ में उमिला और राजनाथ दोनों ही भीतरी-बाहरी संसारों का अनुभव भोगते हैं।^४ विभक्त दुनिया का यह सार्व प्रयोग व्यक्तिगत और सार्वजनिक जिन्दगी की अलग-अलग खानापूर्ती न होके अन्तर्द्वन्द्व और संघर्ष के आधार पर व्यक्ति-मन के विभाजन को उपस्थित करने वाला है।

‘नयी कहानी’ के ये विषयगत प्रयोग एक ओर विचारगत प्रयोग से प्रेरित-प्रभावित हैं, दूसरी ओर शिल्पगत प्रयोग और भाषागत प्रयोग से सम्बद्ध।

१. वही, पृष्ठ ७८।

२. वही, पृष्ठ ७१।

३. सुरेन्द्र (सम्पादक) ‘नयी कहानी : प्रकृति और पाठ’, पृष्ठ ३८०।

४. वही, पृष्ठ ३५६-३७३।

अध्याय ५

‘नयी कहानी’ : शिल्पगत प्रयोग

शिल्पगत प्रयोग : स्वरूप और प्रकार

‘शिल्प’ शब्द ‘शिल्प्’ धातु और ‘पक्’ प्रत्यय से निष्पन्न है। शिल्प कलात्मक निर्वाह की पद्धति है। यह किसी भी कला में साधना की प्रणाली अथवा प्रतिपादित है।^१ ‘शिल्प’ सच्चे अर्थ में वह माध्यम है, जिसके जरिये लेखक अभिव्यक्ति के लिए वाध्य करने वाली अपनी सारी अव्यक्त अन्तः-प्रेरणाओं के बीच यथार्थ तौर पर यह अनुभव करता है कि मैं क्या कहना चाहता हूँ। यह वह माध्यम है, जिससे उसकी रचनात्मकता एक रूप-रंग पकड़ पाती है।^२ वस्तुतः सार्यक अभिव्यक्ति को कलात्मक मोड़ देना ही शिल्प है।

‘नयी कहानी’ में विचारगत और विषयगत प्रयोगों की अपेक्षा कलात्मक प्रयोग रचना की कही अधिक सघनता और प्रसार की कही अधिक व्यापकता में हुए हैं। कलागत प्रयोग के दो रूप हैं—१-शिल्पगत प्रयोग और २-भाषागत प्रयोग।

एक आलोचक ने ‘नयी कहानी’ के शिल्प का अध्ययन रेखाचित्र, डायरी, लघुकथा जैसे मुद्दों में बाँट कर किया है।^३ पर इससे शिल्प की कोई वास्तविक

१ “टेकनीक इज द मैनर अँव आर्टिस्टिक एग्जिब्यूशन, द परफार्मेशन ऑर द मेथड अँव मैनीपुलेशन इन एनी आर्ट .” ‘इमसायक्लोपीडिया ब्रिटैनिका,’ वाल्यूम-२७ (शिकागो विश्वविद्यालय से १९४६ में प्रकाशित संस्करण), पृष्ठ ६७०।

२. लियोन सॉल्लियन : ‘टेकनीक्स अँव फिक्शन राइटिंग,’ मार्क शोरर लिखित भूमिका पृष्ठ १६।

३. डॉ० स्वर्ण किरण : ‘नयी कहानी, ‘अत्याधुनिक हिन्दी-साहित्य’, पृष्ठ २००।

नवीनता अथवा वैविध्यपूर्ण प्रयोग-क्षमता प्रकट नहीं होती। अंगरेजी में हेनरी जेम्स की कहानियों में शिल्प की मीमांसा करते समय कृष्ण बलदेव वैद ने पहले से चली आ रही सरणि पर ही उत्तम पुरुष और अन्य पुरुष जैसे कथात्मक शिल्पों का वर्गीकरण किया है।^१ शिल्प के ऐसे अध्ययन में मीमांसकों की दृष्टि सूक्ष्मता की ओर नहीं गयी है। ‘नयी कहानी’ में शिल्प के अत्यन्त सूक्ष्म और कलात्मक प्रयोग हुए हैं, जिन्हें केवल रेखाचित्र शैली, डायरी-शैली और सक्रुचन-प्रसार शैली में आरोपित नहीं किया जा सकता। ‘नयी कहानी’ का शिल्प मन्नू और अमरकान्त की कहानियों-सा कभी सीधा-सादा हो जाता है, कभी सर्वेश्वर और रघुवीर सहाय की कहानियों-सा चित्र-भापाई, कभी निर्मल वर्मा की कहानियों-सा सर्वथा विदेशी, कभी रेणु की कहानियों-सा सर्वथा देशी, कभी श्रीकान्त वर्मा की कहानियों-सा शैली-हीन तो कभी राज-कमल की कहानियों-सा शैलीग्रस्त।^२

‘नयी कहानी’ के शिल्पगत प्रयोग सोलह विभिन्न शीर्षकों में विवेचित-विवलेपित किये जा सकते हैं—

- १—आचलिक शिल्प का प्रयोग।
- २—विविध-स्तरों वाले सूक्ष्म, साकेतिक शिल्प का प्रयोग।
- ३—प्रतीकार्मक शिल्प का प्रयोग।
- ४—विम्बारमक शिल्प का प्रयोग।
- ५—दुहरे कथा-शिल्प का साम्य-वैषम्य-भूलक प्रयोग।
- ६—समाप्ति से आरम्भण के शिल्प का प्रयोग।
- ७—कथानक-ह्रास और कथा-सूत्र के विशुद्ध खल शिल्प का प्रयोग।
- ८—परमोत्कर्ष पर बोधसूत्र के स्पष्ट होने वाले शिल्प का प्रयोग।
- ९—विचारोत्तेजक प्रलापीय शिल्प का प्रयोग।
- १०—स्वरकल्पना (फैंटेसी) के शिल्प का प्रयोग।
- ११—व्यक्तित्व के द्विधा प्रस्तुतीकरण के शिल्प का प्रयोग।
- १२—एक कथा के अन्तर्गत कई कथा-नियोजन के शिल्प का प्रयोग।
- १३—आवर्तक शिल्प का प्रयोग।

१. द्रष्टव्य : ‘टेक्नीक इन द टेल ऑफ हेनरी जेम्स’ (हॉवर्ड धुनिर्वसिटी प्रेस: कैंब्रिज, मैसाचुसेट्स, १९६४)।

२. रमेश बक्षी : ‘कथाकार की अपनी बात : आज की कहानी के सन्दर्भ में,’ ‘नयी कहानी : सन्तर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ १०६।

१४—गायन-शिल्प का प्रयोग ।

१५—समीकरण-शिल्प का प्रयोग ।

१६—तांत्रिक शिल्प का प्रयोग ।

‘नयी कहानी’ में इन शिल्प-प्रयोगों को मूलतः इन्द्रिय-सचेतना के रूप में अवरेखित किया गया है ।^१

आंचलिक शिल्प का प्रयोग

‘अंचल’ शब्द के विविध निर्वचन किये गये हैं, इस विषय में सामान्य मान्यता अंचल और उस बृहत्तर राष्ट्रीय संस्कृति, जिसका अपने-आप में अंचल एक भाग है, के बीच भेदक महत्त्व की है । आंचलिक साहित्य चुने गये वर्ण्य स्थल की खासियत का, प्रकृति और मानव-सबधी वातावरण के एक-एक तथ्य का विशेष तौर पर बड़ी सफ़ाई से उल्लेख करता है । फिर भी अपने-आप में इसकी कोई सुनिश्चित परिभाषा नहीं की जा सकती । आंचलिकता को सामाजिक, भौगोलिक और भाषिक आधार भी परिभाषा की हृदयन्दी नहीं दे पाते हैं ।^२

आंचलिकता एक शिल्पगत प्रयोग है । यह ग्राम-कथा से अपने स्वरूप में भिन्न है । ग्राम-कथा की भूमि विषय की है, पर वह प्रयोग नहीं है; आंचलिकता की भूमि शिल्प की है और वह प्रयोग-रूपतः स्वीकृत है । ग्राम-कथा में साधन-रूप में आने वाले आंचलिक तत्त्व सम्भाव्य हैं, पर ग्राम-कथा का पर्याय आंचलिक कथा नहीं है “ग्राम-कथा पयादा व्यापक और उपयुक्त शब्द है । आंचलिकता एक प्रवृत्ति-मात्र है, ग्राम-कथाएँ सभी आंचलिक नहीं होती ।”^३ स्पष्टतः ग्राम-कथा विषय से संबद्ध होने के कारण अधिक व्यापक और सामान्य पर आंचलिकता शिल्प से संबद्ध होने के कारण अपेक्षाकृत कहीं अधिक विशिष्ट है । ऐसा नहीं है कि “आंचलिकता के भीतर ही ग्राम-कथा आती है ।”^४

१. वही, पृष्ठ १०७ ।

२. इनसायक्लोपीडिया अमेरिकाना, १७वाँ खण्ड (अमेरिकाना कार्पोरेशन, न्यूयार्क, इंटरनेशनल एडोशन, १९६४) पृष्ठ-५७१-५७२ ।

३. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘आज की हिन्दी कहानी : प्रगति और परिमिति’, ‘नयी कहानी : संदर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ-१४३ ।

४. डॉ० शंकरदेव अवतारे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ २०६ ।

आंचलिकता अंचल-विशेष के रीति-रिवाज, समास-राजनीति, धर्म-संस्कृति, रुढ़ि-परम्परा, पर्व-उत्सव, गीति-नृत्य, रहन-सहन, भाषा-मुहावरे आदि के विस्तृत परिवेश में चित्रित करती है। इस प्रक्रिया में शिल्पगत कलात्मक प्रयास के रूप में उभरती है—आचलिकता भी एक प्रकार का शिल्प ही है—आचलिक शब्दों, आचलिक मुहावरों, आचलिक दृश्यों से कहानी की सम्पूर्णता।^१ आचलिकता अंचल-विशेष के चित्रण की एक विशेषीकृत प्रणाली, परिपाटी और पद्धति है। सत्यान्वेषण के इस शिल्प में कथाकार की जीवन-दृष्टि की व्यापकता है जिससे इसको अभिनव आयाम मिला है। डॉ० शंकरदेव अवतरे ने आचलिकता को विषय से संबद्ध मानने की भूल की है—“विषय-वस्तु की खोज की मुख्यतः दो दिशाएँ सामने आयी हैं। पहली विशेषता थी आचलिकता और मानव के निम्नतम वर्गों के चित्रण और दूसरी थी सम-सामयिकता के परिवर्तनशील चित्रों के अंकन की।”^२ प्रश्न है कि क्या आचलिकता रीति-रिवाज, रहन-सहन, लोक-जीवन, गीति-नृत्य, भाषा-मुहावरे आदि के अतिरिक्त ‘कुछ और’ नहीं कहती? निश्चित रूप से वह ‘कुछ और’ भी कहती है। यही ‘कुछ और’ आचलिकता की मुहर नहीं लगी कहानियों का विषय भी रहता है। अतः वस्तु तो यही ‘कुछ और’ है, आचलिकता वस्तु नहीं है। “आचलिकता अंचल-विशेष के यथार्थ को उकेरने का कलात्मक प्रयास है। आचलिकता स्थानीय रंग में नहीं, बल्कि स्थापत्य में है।”^३ फिर आचलिकता और मानव का निम्नवर्गीय चित्रण—दोनों एक ही नहीं हैं। उपेक्षित निम्नवर्गों का चित्रण मुख्यतः ग्राम-कथाओं में हुआ है, आचलिक कहानियों ने तो उस विषय को गले तक नहीं लगाया। इसमें तो गाँव के कोमल, सनातन, श्रेष्ठ स्वर की ही पकड़ रही। इकहरी ग्राम-संस्कृति का निखार रहा, तिहरी-चौहरी विकृति उभर कर नहीं आ सकी।^४

यह भी ध्यान देने योग्य है कि आचलिक कहानियाँ केवल ग्रामीण नहीं

१. डॉ० स्वर्णकिरण : ‘नयी कहानी’, ‘अधुनिक हिन्दी-साहित्य’, पृष्ठ २००।
२. डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ २०८।
३. डॉ० सियाराम तिवारी : ‘सिद्धान्त’ अध्ययन और समस्याएँ, पृष्ठ १०।
४. विवेकी राय : ‘आधुनिक कहानी में ग्राम्य-जीवन’, ‘कल्पना’, अगस्त-सितम्बर, १९६८, पृष्ठ १६७।

होतीं, जैसा कामेश्वर शर्मा ने स्वीकार किया है।^१ प्रतिकूलतः कोई भी ऐसी कहानी, जो अचल-विशेष की सामान्य प्रवृत्तियों को परिवेश की व्यापकता देती और चित्रित करती है, आचलिक कहानी है। यह अचल ग्राम्य भी है और नागर भी, मुहल्ले का भी है और कम्पाती भी ; क्योंकि अचल वा अचल न तो सिर्फ गाँव है और न नगर ही।^२ धर्मवीर भारती की 'गुलकी वप्पो' और मन्नू भट्टारी की 'रानी माँ का चबूतरा' नागर जीवन की कहानियाँ होती हुई भी आचलिकता के प्रयोग को उजागर करती हैं। 'नयी कहानी' में ग्रामीण आचलिकता का अपेक्षाधिक चित्रण हुआ है, किन्तु नागर आचलिकता का चित्रण अनुपाततः बहुत कम है।

'नयी कहानी' में आचलिक प्रयोग करने वाले कहानीकारों में फणीश्वर नाथ 'रेणु', शैलेश मल्लिकार्जुन, मयूकर गंगाधर आदि प्रमुख हैं। 'रेणु' की 'देबुल', सबदिया', 'अतिथि-सत्कार', 'नयी कहानी पुराना पाठ', 'उच्चाटन', 'सिरपचमी का सगुन', 'नैनार जोगिन' जैसी कहानियों में आचलिकता का पूर्ण सफल निर्वहण हुआ है। उनकी आचलिकता रचनात्मक चेतना का उपयोग करती है। इसीलिए एक ओर वे अचल की धड़कन तक को आत्मतक सजीवता और कला से सज्जत उतार देते हैं तो दूसरी ओर सजीव आधुनिकता का भी बोध करा देते हैं। 'रेणु' की 'तीसरी कसम उर्फ मारे गये गुलफाम' में विशेष अचल का प्रश्न विशेष ग्रहणशीलता का हो जाता है। 'रेणु' की आचलिकता की शैली रिपोर्ताज की है। उस पर भी यह चित्रात्मक (फोटोग्रफिक) है। उनकी आचलिकता की बहुत बड़ी विशेषता उनके ध्वनि-यंत्र की छासिपत है। अंतरंगता में उत्पन्न होने वाला नाद उनकी 'तीन बिरियाँ' कहानी की आचलिक विशेषता है। 'रेणु' की यह आचलिकता 'मूलमन' से चलती-फोय-फोय', 'सोय-सोय', 'घिरिया-गि घिनमा' करती, 'दसदुआरी' होती 'रसपिरिया' गाती है, 'शुभनछत्तर' में 'नेम-टेम' करके 'पचलैट' की जोत लिये 'नयी

१. डॉ० कामेश्वर शर्मा : 'बोध और व्याख्या', पृष्ठ ३०३।

२. (क) "ग्राम्यांचल एक विशेष मनोदशा है, ग्राम्य मन की एक विशिष्ट संस्कृति है। इस ग्राम्य मन का स्पर्श नगर की मृच्छमूमि पर लिखी कहानियों में भी हो सकता है।" विवेकी राय : 'नयी कहानी में एकरस आधुनिकता और नगर-बोध', 'ज्ञानोदय', दिसम्बर १९६८, पृष्ठ ६३।

(ख) डॉ० सियाराम तिवारी : 'सिद्धान्त, अध्ययन और समस्याएँ', पृष्ठ ११।

‘नयी कहानी’ की भाषा को अपने संग-दोष (?) से अवबाल देती है, जहाँ सचमुच ‘मरे हुए मुहूर्तों की गूंगी आवाजें’ मुखर होना चाहती हैं। जेम्स ने फेरीमूर विल्सन के विषय में लिखा था कि “उसका रचनाकार एक-एक पौधे और फूल को जानता है, हर एक खुशबू और हर एक आवाज को पहचानता है, प्रत्येक पक्षी के गान और उड़ान को जानता है, जंगल के होंठों के नीचे की बातों को जानता है। यही नहीं, वह नीग्रो की भाषा पर अत्यन्त वैज्ञानिक रूप में ध्यान देता है।”^१ हिन्दी में अकेले ‘रेणु’ ऐसे कथाकार हैं, जिनपर यह कथन पूरा का पूरा लागू होता है। ‘रेणु’ के अतिरिक्त संलेख मटियानी ने आचलिकता के शिल्प से अल्मोडे की लोक-संस्कृति को सुन्दर विन्यास दिया है तथा मधुकर गंगाधर ने ‘ढिबरी’ समूह की कहानियों में भी आचलिकता के शिल्पगत प्रयोगों को सार्थकता दी है।

ध्यातव्य है कि शिवप्रसाद सिंह, मार्कण्डेय, लक्ष्मीनारायण लाल जैसे कथाकारों की कहानियों में आचलिकता का शिल्प-प्रयोग नहीं है। ये सब-के-सब ग्राम्य कथाकार हैं। अतः शिवप्रसाद सिंह को सबसे बड़ा आचलिक कथाकार कहना उचित और युक्तिसंगत नहीं है।

‘नयी कहानी’ में आचलिकता के शिल्प-प्रयोग में अतिशय व्यामोह और शोभाचारिता (फैशन) ने भी अपना कमाल दिखाया है। एक आलोचक के अनुसार “...फिर जिसे देखिए अचल की ओर भागा जा रहा है और अजीब, अनगढ़, कर्ण-कटु, दुर्बोध आचलिक शब्दों की भरमार से पाठकों और आलोचकों को डरा और उनसे अपनी मत्ता मनवा रहा है !...” पर इन आचलिक कथाकारों ने किसी समीच के बिना भोजपुरी, मैथिली और राजस्थानी के शब्द भरने शुरू किये। जिसने जितनी विनष्ट शब्द-शैली अपनायी वह उतना ही बड़ा कथाकार ठहरा।^२ पर आचलिक शिल्प का यह ह्रासोन्मुख प्रयोग एक सच्ची सीमा में ही हुआ, प्रमुखता अधिक-से-अधिक सार्थ प्रयोग की ही रही।

आचलिकता की तीन विशेषताएँ हैं—१. स्थानीय रंग, २. विभाषा और ३. प्रजातांत्रिक सौंदर्यवाद।^३ इनमें ‘नयी कहानी’ में पहली दो विशेषताएँ तो

१. इनसायक्लोपीडिया अमेरिकाना, १७ वाँ खंड (अमेरिकाना कापेरिशन, न्यूयार्क), पृष्ठ ५७१ पर उद्धृत।

२. कामेश्वर शर्मा : ‘धोप और व्याख्या’, पृष्ठ ३०३।

३. उपेन्द्रनाथ ‘अशक’ : ‘हिन्दी कहानियाँ और फैशन’, पृष्ठ ४१।

४. इनसायक्लोपीडिया अमेरिकाना, १७वाँ खंड (अमेरिकाना कापेरिशन, न्यूयार्क), पृष्ठ ५७१।

बखूबी उमरी है, किन्तु तीसरी विशेषता स्थायन नहीं पा सकी है, फिर भी ‘नयी कहानी’ इस शिल्प के प्रयोग से एक दूरी तक विकसित, पुष्ट और समृद्ध हुई है,^१ यह निस्सन्देह कहा जा सकता है।

विविध स्तरों वाले सूक्ष्म सांकेतिक शिल्प का प्रयोग

नामवर ने एक स्थान पर एक छोटी-भी कहानी का हवाला दिया है कि “एक चिकित्सक को जब उसके चित्रकार मरीज के भर्ज का पता नहीं चला तब उस चित्रकार ने अपना नया चित्र बनाया और एक छास जगह पर छोटा-सा निशान लगाते हुए यह टिप्पणी देकर चिकित्सक को भेज दिया कि ‘यहाँ दुखता है।’ सचमुच कहानी में इतना-सा इशारा ही सोद्देश्यता है।^२” यही सोद्देश्यता सार्यंकता है और यह सार्यंकता जिस सकेत से उभरती है वह सकेत अपनी सूक्ष्मता और व्यापकता दोनों ही रूपों में ‘नयी कहानी’ का एक विशेष शिल्पगत प्रयोग है।

सांकेतिकता यद्यपि ‘नयी कहानी’ की महत्वपूर्ण उपलब्धि है, तथापि कहानी में इसकी नियोजना प्रेमचन्द की ‘पूत की रात’ और ‘कफन’ से ही आरम्भ हो गई थी। जेनेन्द्र, यशपाल और अज्ञेय ने भी यदा-कदा सांकेतिक कहानियाँ लिखी थी, पर तब सांकेतिकता सघनित (कण्डेन्सड) और विविध-स्तरीय नहीं थी। पुरानी कहानी की सांकेतिकता से ‘नयी कहानी’ की सांकेतिकता का अन्तर तीन बिन्दुओं पर स्पष्ट होता है। पूर्ववर्ती कहानीकार सांकेतिकता का सहारा यदा-कदा ही लेते थे, नया कहानीकार अब इसका उपयोग प्रायः करने लगा है। पूर्ववर्ती कहानियों में आधारभूत विचार अत में सांकेतिक होता था, ‘नयी कहानी’ के रूप-गठन और शब्द-गठन दोनों ही सांकेतिक हैं। अर्थात् ‘नयी कहानी’ में स्थल-स्थल पर सकेत उभरे हैं, जो परस्पर जुड़े हैं और इनमें से प्रत्येक कभी पूर्ववर्ती तो कभी परवर्ती की ओर सांकेतिक है। इसकी स्थिति वैसी ही है “देह में जैसे रबत अथवा प्राण।^३” पुरानी कहानी में प्रभावान्विति सांकेतिक नहीं हुई थी, पर ‘नयी कहानी’ में प्रभाव की सम्पूर्ण अन्विति सांकेतिक है। इसीलिए ‘नयी कहानी’ सकेत करती नहीं, बल्कि

१. नेमिचन्द्र जैन : ‘नयी कहानी : कुछ विचार’, ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’, पृष्ठ १२२।

२. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, प्रथम संस्करण, पृष्ठ ६२।

३. वही, पृष्ठ ४२।

संकेत है।^१ पूर्ववर्ती कहानियों की सांकेतिकता शिल्प के मोह और शोभा-चारिता (कैशन) में प्रकट होने वाली है, पर ‘नयी कहानी’ की सांकेतिकता कथाकार की विवशता है।

उक्त सुन्दर में भाषा के अधिक सूक्ष्म और सर्जनात्मक होते जाने की भी बात है। मोहन राकेश ने सांकेतिकता को किसी एक भाषा की उपलब्धि न मानकर कहानी-भाषा की एक अनिवार्य उपस्थिति स्वीकारा है। रूपकात्मक सांकेतिकता में सहज सांकेतिकता को अलगते हुए उन्होंने लिखा है कि “कुछ लोगों ने कहानी के अन्तर्गत रूपकात्मक प्रयोगों को ही कहानी की सांकेतिकता मान लिया है और उसी आधार पर आज की हिन्दी-कहानी की सांकेतिक उपलब्धियों का घौरा प्रस्तुत कर दिया है, परन्तु रूपकात्मकता कहानी की सांकेतिकता का एक रूप है। यह रूपकात्मकता बहुत दूर तक ले जायी जाय, तो पहले के तुलनात्मक अलंकारों उपमा, उत्प्रेक्षा आदि की तरह अलंकरण भी लगती है...इसीलिए कहानी की सहज सांकेतिकता रूपकारमक सांकेतिकता से कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण है।” ‘नयी कहानी’ में दोनों प्रकार की सांकेतिकता नियोजित हुई है। रूपकात्मक सांकेतिकता से प्रतीक-शिल्प उत्पन्न होता है। बड़ी बात “उन विविध रंगों को पकड़ने और कहानी की सांकेतिक अन्विति में अभिभक्त करने की है।”^२

श्रीणायन की ‘चालान’ कहानी में चौराहे का सिपाही (ट्रैफिक पुलिस) बिना बत्तीवाले इस्केबान का चालान कर देता है। इसके पर सवार व्यक्तियों में से कोई इसका विरोध नहीं करता है। सैर-सपाटे पर निकले दम्पति इसे देखकर आगे बढ़ जाते हैं। कुछ दूर जाने पर पत्नी पति को भावी सतान की घुम सूचना देती है। पर पति इस पर ध्यान नहीं देते। थोड़ा और आगे बढ़ने पर जब उसकी चेतना जागृत होती है, तब वे कुछ सोचते हुए-से बोलते हैं-“तुम ...तुम किसी बच्चे के चालान की बात कर रही थी।” और यह सुनकर पत्नी हँस पड़ती है-“बच्चे का चालान ?—यह कहते-कहते पत्नी के चेहरे का फुलाव दूर हो गया और वह इठलाकर हँस दी।” यहाँ ‘बच्चे का चालान’ से लेखक व्यक्त क्या करना चाहता है ? जो बच्चा शर्मन्ध्र है, उसका चालान ?

१. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, प्रथम संस्करण, पृष्ठ ४२।
२. मोहन राकेश : ‘एक और जिन्दगी’ की भूमिका, पृष्ठ १०।
३. मोहन राकेश : ‘एक और जिन्दगी’ की भूमिका, पृष्ठ १६।
४. द्रष्टव्य- ‘कहानी’, मई-१९५८, पृष्ठ १३।

पर पातालन गो इन्डो-चान का हुआ । फिर हम मनेर का प्रयोग क्या है ? क्या इन्डो-चान गर्भस्थ सिगु नहीं है, मा-रवा का गर्भस्थ सिगु, गर्भस्थ ।

मनेरर दमान मनेरना की कहानी 'गूटरेग' में विंग गूटरेग की विंग आग्नीय, महपर, बन्धु, मगा सब कुछ मानता है, उगने 'विटिया' विटिया मरुप, विटिया कर लेती है—“अभी कम विटिया ने मरुपन यह गूटरेग रगने हुए, मैंने कहा, बेटे, हमने तुम आन गिलीन रगने । “नहीं पाता, यह मरुप है”, उगने मुरग बेपहर कहा । मैं सोचने लगा, विटिया आगनी मे उगने यह कर दिगाता, जो मैं आज तक नहीं कर सका था ।” मरुपाराजन मुक्त की 'एरागुग' में भी साकेतिकता का अत्यन्त मायंक, अर्थवान् और स्पष्ट प्रयोग हुआ है, जो पाठक की चेतना और अनुभूति के महान स्तरों का मरुपन करता है । 'एरागुग' का नायक एक बच्चा है । उगने विंग की आदिक मरुपन की विटिया जीनी पर रही है । बच्चा उन तमाम लोगों में पूजा करता है जो इनके मूल में है । यह एक व्यक्ति से कहता है—“मैं तुमने बाग नहीं करना पाटा, क्योंकि तुमने मेरे पिता के दो गो रुपये दाव सिमे हैं ।” और कहानी मंगरीय विटिया के एक वाक्य के साथ समाप्त हो जाती है—“यह मुनरर मुझे लगा, क्या हम देग के बच्चे बच्चे नहीं रहेंगे—इन्हें भी बड़ों की तरह बाग करने पड़ेगी ?” कहानी का यह संकेत पूरी कहानी पर छा जाता है ।

कमलेश्वर की 'राना निरवतिया', 'दूतरे', 'मागमणि', नरेग मेहता की 'निशाज्जी', राजेन्द्र यादव की 'प्रतीक्षा', उपा प्रियवदा की 'विटिया और मुलाव के फूल', 'एक कोर्द दूगरा', निर्मल वर्मा की 'सदन की एक रात', नरेग मेहता की 'बहु मद थी', 'विटिया बेटा', धर्मवीर भारती की 'बद मसी का आतिरी मवान', शानरजन की 'सम्बन्ध', 'विता', 'क्षेप होते हुए', दूधनाथ सिंह की 'सपाट बेहरे वाला आदमी', अमरकान्त की 'दोपहर का भोजन', भीष्म साहनी की 'चीफ की दावत', 'पटरियाँ', रेणु की 'विपदन के क्षण', मोहन रावेश की 'एक और विटिया', 'सुहागिने', शिवप्रसाद सिंह की 'बरगद का पेड़' आदि कहानियों में साकेतिक स्थिति है ।

नरेग मेहता की 'किसका बेटा' कहानी के अंत में जब बुड़ी भट्ठा साकर उठती, पर ऐंठती और कहती है, “अपनी माँ से पूछना कि तू किसका बेटा है ।

१ : सर्वेश्वर बपाल सबसेना : 'गूटरेस' 'धर्मपुग', ४ नवम्बर १९६२ । तथा 'पागल कुत्तों का मसीहा' (प्रथम संस्करण, १९३०), पृष्ठ ५० ।

२. इष्टव्य 'विनमान', ६ जून १९३८, पृष्ठ ४३ ।

नाराज न होना... गरीबों के बेटों का बाप नहीं होता, बाबू । वे माँ के ही बेटे होते हैं...”^१ तब इस वाक्य से गरीबिन की ज़िन्दगी का सबसे बड़ा यथार्थ उभर आता है और सकेत पूरे सामाजिक आकाश में चील की तरह चक्कर मारने लगता है । राजेन्द्र यादव की ‘प्रतीक्षा’ में गीता के मन में निहित यौन-कुठा नन्दा के प्रति उसकी मानसिक आसक्ति और आकुलता जैसे कई स्तरो पर सकेतो में स्पष्ट हो उठती है । कहानी का एक वाक्य—“तब गीता को लगा कि यह उसकी छाती पर सिर रखे नदा नहीं, स्वयं उसके भीतर से कोई बोल रहा है...”^२ कहानी के साकेतिक प्रयोजन को प्रत्यक्ष कर देता है । कमलेश्वर की ‘दूसरे’ कहानी की ये पंक्तियाँ अपने पूरे रूप-गठन में साकेतिक हैं—“घर का नितात अपना निर्णय ही कोई नहीं होता । जरा-जरा-सी बात में उन दूसरों का दखल होता है, जो घर के नहीं । कितना धुंधला-सा दखल है दूसरों का, पर कितना सम्पूर्ण ? घर में मशीन आये कि न आये, इसे अपनी अनुपस्थिति में ही कर्जदार तय कर देते हैं, विलकुल अनजान तरीके से । माँ के बच्चे और हों या न हों, इसका फैसला पड़ोसी कर चुके हैं । पिता जी चुनाव में किसे वोट दें, यह दूसरे तय कर लेते हैं ।”^३ समूची ‘दूसरे’ कहानी में यह साकेतिकता कहानी का वास्तविक संकेत बन कहानी के सहज गठन में भीष्म की ‘चीफ की दावत’ और अमरकान्त की ‘दोपहर का भोजन’ की तरह स्वतः उभरती और पूरी कहानी पर छा जाती है । ‘चीफ की दावत’ में सकेत माँ के चरित्र में है, ‘दोपहर का भोजन’ में दोपहर के वर्णन में और ‘दूसरे’ में घर के वातावरण के वर्णन में । भीष्म साहनी की कहानी ‘पटरियाँ’ की अन्तिम पंक्तियाँ—“उसे लगा, जैसे टूटे सपनों के टुकड़े, जो इधर-उधर बिखर गये थे, फिर-से जुड़ने लगे हैं और कटरा राघोमल पीछे छूटता जा रहा है और घस लाजपत नगर की ओर बढ़े जा रही है”—अभाव की स्थिति के छूटने और सम्पन्नता का गतव्य प्राप्त करने का सकेत करती है, जिसकी यात्रा शौर्यक की पटरियों पर पूरी होती है ।

कमलेश्वर की ‘राजा निरंजसिया’ जैसी आरम्भिक कहानी और ‘नागमणि’—जैसी हाल की कहानी में प्रक्रियाई नैरन्तर्य की साकेतिकता का निर्वाह हुआ

२. नरेश मेहता : ‘तयापि’ : पृष्ठ २० ।

१. राजेन्द्र यादव : ‘किनारे से किनारे तक’, पृष्ठ ३६ ।

२. कमलेश्वर : ‘मांस की दरिया’, पृष्ठ ८२ ।

३. भीष्म साहनी : ‘पटरियाँ’, ‘विकल्प’, नवम्बर ’६८, पृष्ठ ५७ ।

है। यद्यपि ये दोनों कहानियाँ दो भिन्न शिल्पों में लिखी गयी हैं—'राजा निरबंसिया' सश्लेष शिल्प में और 'नागमणि' प्रतीक शिल्प में—तथापि इनमें सकेत स्थल-स्थल पर विद्यमान हैं। 'राजा निरबंसिया' के "राजा निरबंसिया अस्पताल में आ गये"^१ और "तुम्हारे कभी कुछ नहीं होगा"^२—जैसे साधारण वाक्य भी सकेत करते हैं। और इन सकेतों के तम में ही 'राजा निरबंसिया' की सेटे-सेटे होने वाली प्रतीति को निम्नलिखित गद्य-सन्दर्भ रूपायित कर देता है—“वह मनुष्य हुआ। लम्बा-तगड़ा, तन्दुरुस्त पुरुष हुआ। उसकी शिराओं में कुछ फूट पड़ने के लिए व्याकुलता से खौल उठा। उसके हाथ शरीर के अनुपात से बहुत बड़े, डरावने और भयानक हो गये। उनमें लम्बे-लम्बे नाखून निकल आये। वह राक्षस हुआ, दैत्य हुआ—आदिम, बर्बर।”^३ इसी की परिणति अन्ततोगत्वा राजा निरबंसिया में होती है। “सामने का घना पेड़ स्तब्ध खड़ा था। उसकी कासी परछाईं की परिधि जैसे एक बार फँसकर उगड़े वृक्ष में समेट लेती और दूसरे ही क्षण मुक्त कर लेती”^४—जैसा गद्य-सन्दर्भ बचन सिंह के अस्तित्व को स्वीकार करता है तो “उसे लग रहा था कि वह पगु हो गया है, बिलकुल लँगड़ा एक रेंगता कीड़ा, जिसके न आँख है, न कान, न मन, न इच्छा”^५—जैसा वाक्य जगपति की स्थिति-इयत्ता को पूरी तीव्रता और प्रसार में सकेतित कर देता है। सकेत शकूरे द्वारा बहो गयी ये पक्तियाँ भी देती हैं—“हरा होने से क्या, उखट तो गया है। न फूल का, न फल का। अब कौन उसमें फल-फूल आएँगे। चार दिन में पत्ती झुरा जाएँगी।”^६ जगपति के मस्तिष्क में अर्थ गुंजाने वाली ये पक्तियाँ कभी बचन सिंह की ओर से, कभी नन्दा की ओर से और कभी स्वयंकृत बोध में सकेत-यान पर कितनी-कितनी दूर तक अर्थ-यात्रा करा देती हैं? पूरी कहानी के अन्तर्ग्रथन में साकेतिकता है, जो कहानी के प्रमुख रूप में सश्लेष शिल्प में अभिव्यक्त हो जाने के बाद भी अपनी महत्ता अशुण्ण रखे हुए है।

'नागमणि' कहानी भी सकेत के ताने-बाने से बुनी गयी है। “उसका हाथ

१. 'कमलेश्वर की छेठ कहानियाँ', पृष्ठ ३१।

२. वही, पृष्ठ ३२।

३. वही, पृष्ठ ३२।

४. वही, पृष्ठ २६।

५. वही, पृष्ठ ५५।

६. वही, पृष्ठ ४६।

भोले पर चला गया। इसकी तनी भी आज ही टूटनी थी। खादी में यही खराबी होती है। एक तार टूटा तो सब टूटते चले जाते हैं। कच्ची कपास के कारण।” और “चारों तरफ सूखा हुआ निचाट मैदान। दूर-दूर तक कोई छतनार पेड़ या चाग-वगोचा नहीं”^२... “राम खाना खा। राम खाना ला। अब घर चल। राम अब घर चल”...^३ “गाँवो जी की तस्वीर तो वही थी, पर जैसा फ्रेम वह चाहता था वैसा नहीं मिला। तस्वीर भी बड़ी मुश्किल से मिली”^४... जैसे सारे संकेत प्रकृतिपरकता और वस्तुपरकता के साधारण स्तर से उठकर देश के विशेष सन्दर्भ में अनेकानेक स्तरों पर कथ्य का आयाम खोलते हैं। और अन्तिम संकेत—“इन्हें अस्पताल पहुँचा दिया जाए, यही ठीक रहेगा”^५... तो उक्त संदर्भ में अपने चरम पर पहुँच जाता है, जहाँ बाईस वर्षों की लम्बी स्वतंत्रता के बीच सब-कुछ अस्वस्थ, रुग्ण और मृण्मय हो उठा है। अमरकान्त की ‘दोपहर का भोजन’ कहानी में भी स्थल-स्थल पर प्राप्त होने वाली साकेतिकता कहानी के पूरे गठन में व्याप कर अर्थ दे रही है।

रघुवीर सहाय की कहानी ‘खेल’ के अन्तिम अनुच्छेद—“पता नहीं, उसे क्या इतना अच्छा लगा कि वह हड़ पर से उतरा ही नहीं, ऊँचे पर से मैदान की देखता रहा जहाँ और बच्चे खेल रहे थे। सक्की का टुकड़ा और उसके सीधे-साधे खेल उसे भूल गये थे?”^६ में रेखांकित वाक्यांश बच्चे के सन्दर्भ से से ऊपर उठकर दुनिया सन्दर्भ में संकेत उजागर करते हैं।

मोहन राकेश की ‘अपरिचित’ कहानी संकेतों के जरिये एक और महिला के जीवन की विपमताओं को उभारती है तो दूसरी ओर ‘मैं’ पात्र के जीवन की नीरसता और अवसाद-पूर्णता को व्यक्त करती है। कहानी के पूरे प्रयत्न में उभरने वाली इस साकेतिकता की स्थिति स्यायीभाव-रूपी कहानी के लिए संचारी भाव की है।

वस्तुतः “ये छोटे-छोटे संकेत स्थिति को इतना उजागर करते हैं जितना

१. ‘धर्मपुत्र’, स्वाधीनता विशेषांक १९६९, पृष्ठ १९।

२. वही, पृष्ठ १९।

३. वही, पृष्ठ १९।

४. वही, पृष्ठ १९।

५. वही, पृष्ठ २२।

६. रघुवीर सहाय : ‘सौंदर्यों पर घुप में’ (प्रथम संस्करण, १९६०), पृष्ठ २२।

कि बड़े-बड़े झूठी गरिमा से पूर्ण वाक्य कभी न कर पाते।” श्रेष्ठ साकेतिक कहानियों को दृष्टि वस्तुभेदिनी होती है, जो वस्तु की प्रतिक्रिया को भी मूल उत्स के रूप में देखती है। इसके द्वारा कहानी की सूक्ष्म रचना-प्रक्रिया के प्रति पाठक में पर्युत्सुकता जगती है। साकेतिकता कथाकार के व्यक्ति-मन और परिवेश को भी अच्छी तरह व्यक्त करती है। इसके नियोजन के लिए कथानक, चरित्र, संवेदना और वातावरण के आन्तर सबन्धों की जानकारी आवश्यक है। पर सकेत को इतना वायवीय नहीं होना चाहिए, जिससे पाठक को कुछ नहीं मिल सके—“सकेत इतना भी बारीक हो सकता है कि पाठक साकता ही रह जाय—कभी कहानी की ओर और कभी लेखक के अदृश्य मोह की ओर। ऐसी स्थिति में कहानी के सर्वथा विचार-रहित हो जाने का भारी खतरा है।” राजेन्द्र यादव की ‘अंधा शिल्पी और आँखों वाली राजकुमारी’ ऐसी ही साकेतिकता का दुष्प्रात है। पर ‘नयी कहानी’ में ऐसी कहानियाँ नगण्य हैं।

वस्तुतः सकेत ‘नयी कहानी’ के शिल्प का सशक्त स्वर है। इसने कहानी की सीधी और मतही यात्रा को नकार दिया है, क्योंकि “सतह पर चलने वाली कोई चीज कभी गहरी नहीं हुई। गहराई तभी आती है जब वह सतह-रेखा से नीचे उतरती है। ‘नयी कहानी’ इस रेखा से नीचे उतरी है।” ‘नयी कहानी’ में साकेतिकता की इस प्रयोगात्मक उपलब्धि को जेनेन्द्र जैसे ‘नयी कहानी’ के विरोधी व्यक्तित्व तक ने स्वीकार किया है।^१

प्रतीकात्मक शिल्प का प्रयोग

प्रतीक एक प्रकार का सकेत ही है, पर सकेत और प्रतीक दोनों में व्यापकत्व और संकोचन का अन्तर है। प्रत्येक प्रतीक सकेत हो सकता है,

१. धीपत राय : ‘कहानी’, सई १९५८, पृष्ठ ११।
२. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ४५।
३. राजेन्द्र अवस्थी : ‘हम पूरे सचाई से जोएंगे’, ‘नयी कहानियाँ’, अगस्त १९६४, पृष्ठ ६५।
४. “शिल्प की दृष्टि से अवश्य विकास हुआ सगता है। सूक्ष्मता और साकेतिकता का व्यापक बढ़ा है। ‘मुझे निर्भल वर्मा से शिल्प की सूक्ष्मता और साकेतिकता मिली है।” जेनेन्द्र कुमार : ‘कहानी : अनुभव और शिल्प’, पृष्ठ ८०।

पर प्रत्येक संकेत प्रतीक नहीं हो सकता। संकेत का सार्था प्रतीक से अधिक अनिश्चित और अनेकविध होता है। इसीलिए ‘नयी कहानी’ के शिल्पगत प्रयोगों में प्रतीक की चर्चा अलग से करना उपयुक्त और संगत है।

कहानी में प्रतीक का प्रयोग सांकेतिकता को अपने पूरेपन में अर्थवान् कर सार्थक होने में है तथा प्रतीक के प्रयोग की सार्थकता अनुभव की वास्तविकता को अधिक विशद रूप में उपस्थिति देने की है। कविता में जिस प्रकार प्रतीक की प्रोज्ज्वलता में उस पार की भूमि या दूर की नगरियां देखी जाती अथवा कुंठाओं के अन्धकार में मानस-गह्वर में प्रवेश किया जाता है उस तरह कहानी में नहीं होता। इसीलिए कहानी में रहस्यमयता खंडित होती है। “प्रतीक यहाँ सुराग या संकेत-सूत्र नहीं होते, जिनके सहारे कहानी के तिलिस्मी संसार में पैठा जाए।”^१ कहानी में प्रतीक पूरे गद्य-विस्तार के सन्दर्भ में अर्थ-सम्भार का अतिरिक्त उच्छलन होकर उपस्थित होता है। यहाँ यह कथारमक यथार्थ की आन्तरिक सर्जना हो जाता है। अज्ञेय इसी को अनुभूति की गुणात्मकता कहते हैं—“महत्त्व या भूत्य प्रतीक का या प्रतीक में नहीं होता। वह उससे मिलने वाली अनुभूति की गुणात्मकता में होता है।”^२ प्रतीकों के अन्वेषण की प्रक्रिया व्यंजना के नवीन माध्यम की खोज की प्रक्रिया है। यह रचना की प्रवृत्तमान अन्वेषण का व्यक्तीकरण है। प्रतीक अर्थ-प्रधान और काव्य-प्रधान दोनों ही प्रकार के संभव हैं।^३ कहीं-कहीं प्रतीक अस्वस्थ प्रवृत्तियों के लिए आवरण का भी काम करता है। प्रतीक-प्रधान कहानियाँ सामान्य कहानियों की अपेक्षा अधिक बौद्धिक होती हैं।

पुरानी कहानी के प्रतीक मुख्यतः फायडीय हैं। अज्ञेय की ‘हीलीबोन की बत्तखें’ तथा पहाड़ी की ‘हिरना की आँखें’ में प्रयुक्त प्रतीक फायडीय प्रतिपत्ति की परिचिति से ही सुलभ पाते हैं। ‘नयी कहानी’ में प्रतीक का प्रयोग अपने प्रस्तुत अर्थ में विशिष्ट और अद्वितीय होते हुए भी प्रतीकतः

१. डॉ० देवीसंकर अवस्थी : ‘नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति’ की भूमिका, पृष्ठ २०।

२. सच्चिदानन्द हीरानन्द वात्स्यायन ‘अज्ञेय’ : ‘आत्मनेपद’, पृष्ठ २५६।

३. “प्रतीक संकेत की पद्धति से भाषा में जहाँ एक ओर सूक्ष्म अर्थवत्ता आती है वहाँ दूसरी ओर उस पर अनावश्यक काव्यात्मकता का लदाव भी हुआ है।”

—डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ४६।

कहानी को समाजपरक, युगपरक जैसी अनन्य विशिष्टता से भी संवलित करने वाला है। यहाँ प्रतीक कथ्य के अन्तर्गत खुलते हैं और अपने प्रासंगिक विवरण (रिलेवेंट डिटेल्स) से ध्वन्यर्थ के सहारे पूरे युग और परिवेश का संस्पर्श करते हैं। 'नयी कहानी' की 'अथकूप', 'केवड़े का फूल' (शिवप्रसाद सिंह), 'शबरी', 'धर्मस में कंद कुनकुना पानी' 'अगले मुहर्रम की तपारी' (रमेश बशी), 'परिन्दे' (निर्मल वर्मा), 'जलती झड़ी' (निर्मल वर्मा), 'सेफ्टी-पिन', 'ग्लासटैंक' (मोहन राकेश), 'रीछ', 'आइसबर्ग' (द्रुधनाथ सिंह), 'मछलियाँ', 'जाले' (उषा प्रियवदा), 'बश्मे' (यन्नु भट्टारी), 'प्रश्नवाचक पेड़' (राजेन्द्र यादव), 'झड़ी' (श्रीकान्त वर्मा) आदि कहानियों में प्रतीकात्मक शिल्प का प्रयोग हुआ है।

रमेश बशी की कहानियों में प्रतीक रुढ़ि की हद तक स्वीकृत है। इनका अर्थ-स्थापन बहाव को बाँध कर ही संभव हुआ है। यहाँ प्रतीक कहानी से निःसृत न हो अपने-आप से ही कहानी को निःसृत करते हैं। वस्तुतः "कहानी में प्रतीक बहुत भटकाने वाले भी हैं और बात को कहने, स्पष्ट करने, सम्प्रेषित करने का सशक्त माध्यम भी।" कुछ विचारकों का मत है कि कहानी में प्रतीकात्मक प्रयोग, पाठक की पकड़ से चूक जाने पर भी, कहानी के भाव-बोध और आस्वाद को नष्ट करने वाला नहीं होना चाहिए। यह सही है कि प्रतीकात्मक शिल्प के अधिक प्रयोगग्रह से अप्रस्तुत प्रस्तुत को नीरस और युक्तिहीन कर देता है, जो उसका ओछापन (क्लगाइजेन्स) है; यह भी सही है कि प्रतीक मिलाने की प्रक्रिया के आरम्भण से जो अर्थ-सीमा में कथिमुलभ प्रयोग होते हैं, उनसे कहानी शब्द-पहेली-चित्र (क्रॉस वर्ड पहेली) बन जाती है, फिर भी कहानी में प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग का महत्त्व अक्षुण्ण है।

'नयी कहानी' प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग की कहानी है। शिवप्रसाद सिंह की कहानी 'केवड़े का फूल' की समाप्ति इस प्रकार होती है—“मैं अब भी जब कभी अनीता के बारे में सोचता हूँ, मेरे सामने केवड़े के फूलों की याद आ जाती है। यदि इन्हें स्वतन्त्र सिले रहने दें तो जहरीले साँप इन्हें अपनी गुंजावट में सपेट लेने हैं, क्योंकि इनकी मदद गध नहीं जाती और यदि किसी को निवेदित किये जाएँ तो मद्र लोग उन्हें तोड़-मरोड़ कर फुएँ में डाल देने हैं, क्योंकि इससे पानी खुशबूदार होता है।” यहाँ केवड़े का

१. राजेन्द्र यादव : 'एक दुनिया समानान्तर' की प्रूमिका, पृष्ठ ६५।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'कर्मनाशा की हार', पृष्ठ ५८।

फूल न केवल अनीता को प्रतीकित करता है, प्रत्युत भारतीय नारी को भी प्रतीकित करता है। वह भारतीय नारी, जिसका न तो आयात सम्भव है और न निर्यात।

मार्कण्डेय की कहानी ‘तारों का गुच्छा’ का प्रतीकात्मक शिल्प इन पंक्तियों तक पहुँच कर अपना अभीष्ट अर्थ पोसता है—“जाने क्यों उसे लगता है, जैसे उसकी खिड़की के पास तारों का गदराया आसमान झुक आया है और वह खिड़की बन्द किये बंदी हैं। क्यों न वह तारों का एक गुच्छा तोड़ ले ? कहीं उमने माँग ही लिया तो क्या होगा ? और वह चारपाई से नीचे उतर कर खिड़की खोल देती है।”^१ यहाँ तारों का गुच्छा अपूर्ण इच्छाओं का प्रतीक बन गया है।

राजेश दास की ‘प्रश्नवाचक पेड़’ कहानी के अंत की इन पंक्तियों में भी प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग दीप्त हो उठता है—“डॉ० चरन ने सड़ से टेबिल सैम्प चुम्का दिया। बाहर चाँदनी में वह बबूल का प्रश्नवाचक पेड़ मिर झुकाये खड़ा, कुछ सोचता, खुली खिड़की से साफ दिखाई दे रहा था। जो फिर एक बार धक से रह गया। इसे तो किसी-न-किसी तरह बटवाना ही पड़ेगा। मायुर की बात याद आयी तो चन्दा का चेहरा भी सामने आ गया। अजब-सा स्याल दिमाग में उठा, चाँदनी में बबूल का ढूँढ़ पेड़, कैसा लगता है जाने।”^२ प्रश्नवाचक पेड़ जीवन और प्रकृति के गहरे असंतुलन और असंगति का प्रतीकित करता है। पर इस कहानी में प्रतीक पूर्ण जीवन्त और प्रभविष्णु नहीं रह सका है, जिससे पाठकीय चेतना को आघात लगता है।

दूधनाथ सिंह की ‘रीछ’ की प्रतीकात्मकता कथानायक को स्वयं रीछ बना देती है—“क्या तुम जानते हो, उसके साथ कैसा लगता है ? जैसे कोई रीछ मेरे ऊपर झूम रहा हो... माँस बदबू करती है। न, पावरिया नहीं। पहले गोमती में दिन-दिन भर तैरा करते थे। हर वक्त जुकाम बना रहता था। पीला-पीला कफ निकलता है... हजरतगंज में कोई औरत देखी, पीछे-पीछे घूमते हुए दो-चार चक्कर लगाये। लौटकर दो-चार कपड़े लिये और स्टेशन भागे... ग्यारह बजे उतरे और आते ही मोचना छुल...”^३ यहाँ कहानी का नायक अपने आपको भी प्रेयसी-पति की तरह रीछ-रूप में देखता है। फिर तो कहानी

अपने भयावह सत्य से पाठक को भाग्यभोरने लगती है। इसमें प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग की दृष्टि शत-प्रतिशत नवीन है। यह ज्यों जेने और हेनरी मिलर के साहित्य (नाटक) की खानिस नकल^१ नहीं है। सब पूछिए तो साहित्य में प्रेरणा का स्रोत ही बूँदना छिद्रान्वेषण से अधिक महत्वपूर्ण नहीं है। श्रीपत राय इसीलिए कृष्ण बसदेव बंद की ‘मेरा दुश्मन’ और दूधनाथ सिंह की ‘रीछ’ के विषय में बहुत स्पष्ट होकर कहते हैं—“इन दोनों रचनाओं की मूल प्रेरणा कहीं बाहर से ली गयी है या वे परस्पर प्रेरित हैं या अगल-अगल अपनी प्रेरणा से चातित हुई हैं, यह मेरे लिए अथातर है। दूधनाथ सिंह की उत्कृष्ट कृति ‘रीछ’ का उत्सेख होना चाहिए। इस रचना को प्रगसा उचित ही है।” ‘रीछ’ कहानी पति की पुरानी स्मृति-वप्राणा को भी प्रतीकित करती है, जिससे अतत वह पति रीछ बन जाता है।

श्रीकान्त वर्मा की ‘भाड़ी’ कहानी भी प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग का उदाहरण है। इन पक्तियों में शिल्पित प्रतीक “इतने वर्षों के बाद भी अब भी जब कभी उसे बचपन की वह बात याद आती तो उसे लगता, इस सारे दौरान में उसके साथ-साथ बचपन की वह भाड़ी भी बड़ी होती रही है और अब भी वह उसी तरह असहाय है, अपनी भाड़ी के सामने छोटा है।” अपने चारों ओर एक हमउम्र होने की कल्पना पर वह सिहर उठता^२। “कहानी का संवेदनात्मक वैशिष्ट्य है। भाड़ी का प्रतीक-शिल्प बुद्धिजग्य नहीं है, न ही यह जीवितानुभूति को बलात् सूत्रबद्ध करने का प्रयास है, जिससे कथाकार की नीयत पर शका की जा सके। यह कहना मुक्तिसंगत नहीं है कि “वह हमें कहानी की केन्द्रीय मानवीय स्थिति में न तो पूरी तरह ‘इनबान्ड’ प्रतीत होता है, न पूरी तरह तटस्थ ही।” सत्य तो है कि ‘भाड़ी’ का ‘वह भाड़ी कभी साथ नहीं सकेगा’ का दृष्टिकोण संवेदनात्मक स्तर पर पूरी कहानी में व्याप्त है।^३

१ धनंजय ‘कहानी परिवेश और प्रभाव’, कहानी, जून १९६८, पृष्ठ २३-२४।

२ श्रीपत राय : ‘समकालीन कहानी में नयी संवेदना’, ‘विकल्प’, नवम्बर, '६८, पृ० ३७।

३ श्रीकान्त वर्मा : ‘भाड़ी’, पृष्ठ १०।

४ रमेश चन्द्र ग्राह : ‘कहानी की प्रतिमा : भारतीय सन्दर्भ’, ‘कहानी’, जून १९६६, पृष्ठ ५६।

५ श्रीकान्त वर्मा : ‘भाड़ी’, पृष्ठ १०।

६ डॉ० इन्द्रनाथ मदान : ‘हिन्दी कहानी : अपनी ज़बानी’, पृष्ठ १५०।

‘नयी कहानी’ : शिल्पगत प्रयोग

निस्सन्देह कहानी के अन्तर्मुख रचना-शिल्प—प्रतीक-प्रयोग ने ‘नयी कहानी’ को अपनी किञ्चित् प्रयागात्मक वृत्तियों के बावजूद बहुविध पुरस्मर-प्रखर किया है। नयी कहानी में प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग की महत्ता उसकी सार्यक कलात्मकता, सघटनात्मकता, सांकेतिकता, उसके द्वारा लक्ष्यहीनता को दी गयी लक्ष्यप्रदता, वास्तविकता को दी गयी गहनता तथा दृष्टि की तटस्थ निर्व्यक्तिकता में है।^१

विम्ब्यात्मक शिल्प का प्रयोग

प्रतीक की तरह विम्ब भी ‘नयी कहानी’ का सार्य शिल्प-प्रयोग है। यह कल्पना में उद्दिष्ट कला का प्रिया-पक्ष है।^२ शिल्प और भाषा दोनों ही इसके क्षेत्र हैं, परन्तु अत्याधुनिक कथा-साहित्य में इसका उपयोग भाषाई-मान न रह कर सैल्पिक हो उठा है।

प्रतीक से विम्ब निर्मित हो सकते हैं और विम्ब से प्रतीकों का निर्माण हो सकता है। अलगव का मुद्दा यह है कि कल्पना के मूर्त होने पर विम्बों का सर्जन होता है और विम्ब की प्रतिमिति तथा उसकी पुनः पुनः प्रयुक्ति से निश्चित अर्थ में निर्धारित हो जाने पर प्रतीकों का सर्जन होता है।^३ विम्ब अपेक्षया सहज, पर प्रतीक शुद्ध विचारात्मक। फिर भी मानसिक प्रतिमाएँ

१. “हिन्दी की आठवीं कहानी को प्रतीकों ने निश्चय ही सार्यक कलात्मकता और सांकेतिकता प्रदान की है। अन्तर्जगत् के लक्ष्यहीन घटते धार्य को लक्ष्य और बहिर्जगत् की लक्ष्योन्मुख बौद्धि वास्तविकता को गहराई दी है। धार्य कथानक पहले गढ़ा जाता था, फिर उसकी प्रतिक्रिया में विभ्रंजलित हो गया—जब उसे सार्यक गठन देने का ध्येय भी प्रतीकों को ही दिया जाएगा।”

“हाँ, प्रतीकों का महस्व इतना ही नहीं, इससे कुछ अधिक भी है। उनकी सामाजिक प्रकृति ने जहाँ गम्भीर अर्थवत्ता को पकड़ने और उनके सम्प्रेषण की ‘साधारणीकरणता’ की दिशा में अनेक प्रयोग करने का गौरव दिया, वहाँ व्यक्ति के अपने अनुभवों को तटस्थ होकर देखने की निर्व्यक्तिकता भी दी।”

“राजेन्द्र यादव : ‘एक दुनिया समानान्तर की’ भूमिका, पृष्ठ-६७ :

२. डॉ० कुमार विमल : ‘सौन्दर्य-शास्त्र के तत्व’, पृष्ठ २०१।

३. डॉ० कुमार विमल : ‘सौन्दर्य-शास्त्र के तत्व’, पृष्ठ २०१।

प्रतीकतः उपस्थित होती हैं। प्रतीक विशेषतः जातीय चेतना पर निर्भर है, क्योंकि उसकी सजंजा नहीं होती, आविष्कार होता है, पर विम्ब-निर्माण व्यक्ति की चेतना पर सन्निभ-निर्भर है। प्रतीक में तीव्रता और साकेतिकता होती है, पर विम्ब में समग्र और पूर्ण का गुण होता है। प्रतीक केन्द्राभिसारी है, पर विम्ब केन्द्रापसारी। भाव-संवेदन का विकसित स्तर जब प्रतीक से अधिक की माँग करता है तब विम्बोत्पन्नक कल्प का प्रयोग होता है।^१

विम्बोत्पन्नक कल्प का प्रयोग सार्यक चित्र-कल्प को विकसन-प्रसारण देता है। यह वस्तु के साथ इन्द्रिय-बोध का विविध पक्षों वाला सम्बन्ध-स्थापन करता है, सुख-दुःख के सूक्ष्म बोधों का प्रतिष्ठापन करता है, सौन्दर्यानुभव के सूक्ष्म, भीने रहस्यों का भूतन करता है, वस्तु के आरम्भिक अनुभव वाली प्रक्रियाई पुनः रचना में सहभावन करता हुआ कल्पना के उन्मेष का आकलन करता है और अर्थ-सत्कारों का विविध स्तरों पर उद्घाटन करता है।

‘नयी कहानी’ में विम्बों का प्रयोग एक कठिन रचनात्मक सबल के रूप में उपस्थित हुआ है। यहाँ प्रत्यक्ष संवेदना से आगे बढ़कर विशेष अनुभव की अभिव्यक्ति के लिए मानसिक प्रतिक्रियाएँ सघन स्तर पर व्यक्त हुई हैं। ‘नयी कहानी’ में विम्ब-रचना की प्रक्रिया का अर्थवाही सन्दर्भ आज के यथार्थ की जटिलता और परिवर्तनशीलता है। अतः ‘नयी कहानी’ भाव-बोध के विशेष स्तर के अनुरूप दृष्टे, असंबद्ध विम्बों को भी अपनी समग्र सार्यकता में यथावत् पाने का प्रयास करती है। नया कहानीवार जटिलताओं में मनुष्य के अस्तित्व के मूलभूत प्रश्नों का निदान पाना चाहता है। फलतः ‘नयी कहानी’ कल्पना के प्रतिबद्ध प्रतिक्षेप तक ही अवस्थित न रह कर विम्ब-परिनिर्माण की क्रियाशीलता भी दिखाती है। विम्ब से ‘नयी कहानी’ को भाषानुभूति में सूक्ष्म ऐन्द्रियता का विस्तार होता है, साथ ही छिपे हुए आलोक के यथार्थ का उपस्थापन भी।

‘नयी कहानी’ में ताजे, अछूने, विविधस्तरीय विम्बों का प्रयोग हुआ है। ये विम्ब सामान्य और उपमान-मूलक दोनों ही प्रकार के हैं। सामान्य विम्ब कही क्रिया के सहारे और कही विशेषण के सहारे उजागर किये गये हैं। प्रकार-दृष्टि से ये चाक्षुष और श्रोतृक तथा प्रक्रियाई दृष्टि से अयुत और सयुत हैं। ये विम्ब—१—नक्षत्र-परक—साल डूबता सूरज (शिव प्रसाद सिंह)

१. डॉ० परमानन्द धोपास्तव : ‘हिन्दी-कहानी की रचना-प्रक्रिया’, पृष्ठ २६७।

२—प्रकृति-परक—नीरस वादलों का झुंड, गाड़ी चाँदनी (वही), गमकती घाटी, चंडी नदी, घरघराता पानी (कमलेश्वर), ३—पशु-परक—चिगाड़ते हाथी (शिवप्रसाद सिंह), ४—सर्प-परक—भूरे अजगर, अधमरे साँप की लहर, केंचुल छोड़े नागिन की विछलन (शिवप्रसाद सिंह), ५—मत्स्य-परक—रोही की मुलायम गलफर (वही), ६—जीव-परक—चूहा, छिपकली, बिच्छू, गिलहरी, चमगादड़ (वही), ७—पक्षी-परक—नुचे पंछी (वही), अवाबील, हंस, चील, बकुला (कमलेश्वर), ८—कीट-परक—मकड़ा, मधुमक्खी, भौंरा, तितली, इन्द्रगोप, टिड्डी (शिवप्रसाद सिंह), ९—पौधा-परक—बुकुरमुत्ता, नागरमोथा, रेंड (वही), नरकुल, केला (कमलेश्वर), १०—पदार्थ-परक—पतंग, कुंकुम, सासा, इत्र का फाहा, गुब्बारा, नन्हा तिनका, खूँटा, रेंड का बीज (शिवप्रसाद सिंह), ११—वृक्ष-परक—फटे बाँस, घुन लगे बाँस, नागफनी, गुलचीन की काली नंगी डाल (शिवप्रसाद सिंह), १२—फूल-परक—जटामासी का फूल, कुई का फूल, महुए का फूल, कपाम के फूल (शिवप्रसाद सिंह), चमेली का फूल, कमल का फूल (कमलेश्वर), १३—फल-मेवा-परक—करींदे की ललाई, पेशाबरी बदाम, टमाटर (शिवप्रसाद सिंह), १४—धातु-परक—सोहा, अवरल, रांगा, शोशा (शिवप्रसाद सिंह), पीतल, पारा, ताँबा (कमलेश्वर), १५—यंत्र-परक—मशीन का पुरजा (शिवप्रसाद सिंह), १६—रोग-परक—चेचक (वही), १७—अस्त्र-शस्त्र-परक—बन्दूक, धनुष, भाला (कमलेश्वर), तीर (शिवप्रसाद सिंह) १८—वर्ण-गन्ध-परक—उपड़े रंग की उदासी, अगस्त्यती की गंध (वही), १९—मियक-परक—यमराज की भंस, लोक-कथा की देवी, अलादीन के चिराग वाला जिन, दैत्य, सुरसा, राकस, भूत (वही) और २०—मनुष्य-परक—व्यक्तिक रूप में शरीरतः—जलती हुई आँख, मुरदे की आँख, कुंवारी माँग; परिवारतः—नये जन्मे बच्चे, नयी और साजवन्ती बहू और समाजतः—रोजमर्रे की हलचल तथा दुनियादारी की यथार्थता आदि (शिवप्रसाद सिंह) हैं ।^१

‘नयी कहानी’ में विम्बों के व्यापक प्रयोग के साथ-साथ घनत्वपूर्ण प्रयोग भी हुए हैं। इसका सम्बन्ध विम्ब की रचना-प्रक्रिया से है। एक ही विम्ब प्रस्तुत करने में कहीं-कहीं कथाकार ने विशेषण, क्रिया और उपमान-तीनों का ही सहारा लिया है। ‘नयी कहानी’ का विम्ब-विधान शायद कव्य को स्पष्ट

१. द्रष्टव्य : पाण्डेय शशिभूषण ‘शीतांशु’ : ‘नयी कहानी को भाषा’, ‘कल्पना’, अगस्त-सितम्बर, ६६, पृष्ठ १८५-१८६।

करने के लिए हुआ है। इन बिम्बों में सामान्य अर्थ को लीजता, भाग्यशास्त्र, विचारना और स्वाध्याय दो है। उपमानपूतक बिम्ब मारक्य ज्ञान को समुच्च करके और अर्थ-बोध को मटीत तथा द्रम्यमयीन बनाते है। 'नयी कहानी' के बिम्ब अधिभागात भूत है तथा स्वनिर्मित और बाह्यनिर्मित नयी होकर जीवन में उठाये गये है। यही बाधको का प्रयोग भी निर्दिष्ट है। निम्नगतः गिह में 'बी तरह', 'मानो', 'जंग', 'मा-ने-नी', 'गोपा', 'कमोतर' न 'बी तरह', 'जंग', 'मानो', निर्यम बर्मा ने 'मानिग', 'जंग', नरेन केहात ने 'बी तरह', 'जंग', भक्ति, राजेन्द्र यादव न 'बी तरह' तथा रमेश बशी न 'जंग' आदि बाधको के प्रयोग किये है।

'नयी कहानी' में उपमान-मूलक बिम्ब के प्रयन का उदाहरण हुए एन-दो आलोचको ने उल्लेख किया है। एन कथाकार न वह आरोप किया है कि ऐसे उपमानों को 'दुग्धट' करने में ही कहानीकार की निगाह भटकती रहती है और वह पाठारी में धर्म-विषय के स्थापित 'धर्म' में बंध जाता है। ये उपमा को पात्र की मन स्थिति स्पष्ट करने वाली भी नहीं मानते है। पर यह आरोप असंगत है। सही स्थिति यह है कि एन कथे कहानीकार का कोण सदैव कहानी लिखने का होता है। ऐसे में यह कथाकार की भाषा, ज्ञान और अनुभव-समृद्धि पर निर्भर है कि वह गाथन-रूप में उपमानों से सहायता लेता चले। हर कथाकार यदि उपमान का प्रयोग करना चाहेगा तो निश्चयन, उसे उपमानों को 'दुग्धट' करने में ध्यान देना होगा। शायजुद हमने कहानी में वह मौलिक और प्रभविष्णु नहीं हो सकेगा। पर 'नयी कहानी' में निम्न-प्रसाद गिह आदि कथाकारों ने जो उपमान-मूलक बिम्ब-विधान किया है वह उन सबकी अनुभव-समृद्धि का चोतक है। इन लोगों ने धर्म को अधिभाषिक स्पष्ट करने के लिए उपमानों का सहारा लिया है। दूसरे, पात्र की त्रित मनः-स्थिति के अस्पष्ट रह जाने की बात राजेन्द्र यादव करते है यह निरर्थक है। 'नयी कहानी' के विविध स्तरीय उपमान पाठक की अभूत मन स्थिति को भूत और स्पष्ट करने में बहुविध सहायक हैं। तीसरे, कहानी में केवल पात्र की मनःस्थिति स्पष्ट नहीं की जाती, बल्कि परिवेश का चित्रण, सलाप की उपयुक्तता, व्यापक कथाभूमि में अर्थ की आच्छन्नता आदि भी देखी जाती है और उपमान-मूलक बिम्ब इन सबकी पूर्णता के लिए अपना योगदान करता है।

‘नयी कहानी’ के इस विष्व-प्रयोग की आलोचना करते हुए नामवर सिंह ने लिखा है—“जिस प्रकार कहानियों में शिवप्रसाद सिंह जैसे लेखक कदम-कदम पर उपमानों का कोश खुदाते चलते हैं, उससे एक दिन कहानी के ही खुद जाने का खतरा है।” नामवर जी के पास भाषा-शैली है, बात को प्रभावोत्पादक ढंग में कहने की कला-क्षमता है, पर आलोचक की निष्पक्ष-निस्संग दृष्टि का नितान्त अभाव है। उपमान और विष्व के काव्य में प्रयुक्त होने के कारण उन्हें काव्य-भाषा में सीमित कर देना और कहानी में उनका निषेध करना उचित नहीं है। दूसरे, ‘नयी कहानी’ के लिए ऐसा निर्णय नहीं दिया जा सकता कि एक प्रकार की श्रेष्ठ कहानी का जो शिल्प है वही दूसरे प्रकार की श्रेष्ठ कहानी का भी होना चाहिए, क्योंकि कहानी का शिल्प-निर्माण कहानीकार स्वेच्छया करता है। उस पर इसका कोई दबाव नहीं होता। तीसरे, विष्व-आत्मक शिल्प का प्रयोग भाषिक स्तर पर भी वैयक्तिक मौखन-शैली में सबद्ध है। यदि उसमें गद्य की श्रेष्ठ विशेषता-स्पष्टता समाहित है तो उसे वैयक्तिक शैली में लिखा होना ही चाहिए। यदि वैयक्तिकता की छाप हटाकर सारी ‘नयी कहानी’ को भाषिक स्तर पर एकरूप कर दिया जाए तो इससे अनुकरणशील सपाटता का सकट पैदा हो जाएगा। चौथे, विष्व-आत्मक प्रयोग कहानीकार की उस दृष्टि के परिचायक हैं, जिससे वह किसी के चलने-बोलने, उठने-बैठने आदि की मूर्खताओं और विशेषताओं का भी परिचय प्राप्त करता है। जैसे—‘रोहो मछली की तरह मुँह निकाल कर कमली बोली’।^१ ये ऐसे तत्त्व भी हैं, जो पाठ्य-प्रतिया के दायरे में वर्णन की एकरमता भंग कर बीच-बीच में दृश्यबोध कराते चलते हैं। अतः काव्यभाषा के नाम पर विष्व का विरोध वस्तुतः ‘विरोध के लिए विरोध’ है।

‘नयी कहानी’ में कल्पना के सहारे विष्वों के प्रतियाई निर्माण का स्वामा-विक प्रयास द्रष्टव्य है—“उस शाम हम पवेलियन के पीछे टेंटेस पर बैठे थे। मेरे कमाल में उसकी चणसें बंधी थी और उसके पाँव लंगे थे। घाम पर चलने से वे गीले हो गये थे और उन पर बजरी-के दो-चार लाल दाने चिपके रह गये थे। अब वह शाम बहुत दूर लगती है। उस शाम एक भुँधली-सी आकाशा आयी थी और मैं डर गया था। लगता है, आज वह डर दोनों का है। गेंद की तरह कभी उसके पास आता है, कभी मेरे पास।”^२ प्रस्तुत उद्धरण में

१. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ४६।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरवासराम’, पृष्ठ १।

३. निर्मल वर्मा : ‘अवली भाड़ी’, पृष्ठ १४-१५।

'यजरी के दो-चार सात दाने', 'भुंगली-मी-आवांशा', 'भेद की लम्ह का हर'—जैसे बिम्बों में एक ही मानसिक प्रतिक्रिया की निवृत्ति होती है, यन्त्रु एक में रंग की प्रत्यक्षता है तो दूसरे में रंग की सूक्ष्मता और तीसरे में सूक्ष्म, पर विलक्षण संबंध-भासना। इसमें 'नयी कहानी' में बिम्बों के बहुविध प्रयोग की संभावना स्पष्ट होती है।

'नयी कहानी' में वातावरण-निर्माण के लिए भी बिम्ब-विधान किया गया है। वातावरण यही अवरुद्ध नहीं होकर अन्न करण है, जिसमें बिम्ब प्रापु-निक युग की कालात्मक अभिव्यक्ति का अनिवार्य माध्यम सिद्ध हुआ है।^१ गीतर जोशी की 'बोगी का घटवार', तिवप्रसाद सिंह की 'गुबट के बारम', राजेन्द्र यादव की 'नया मजान' और 'प्रश्नवाचक पेड़', मोहन रायग की 'आर्द्रा' और निर्मल वर्मा की 'तीसरा गवाह' में वातावरण की सार्थ उपयुक्तता में हुए विम्व्यात्मक प्रयोग महत्त्वपूर्ण हैं। इन कहानियों में कहीं कोंसी नदी की सूखी घाटी घटवार के अकेलेपन का बिम्ब फँसती है तो बटखोदवा की 'टिट्-टिट्' शून्य हृदय के निरर्थक स्थान की नारदमयना विस्मित करती है, कहीं आम की आँधी जीवन की गोटों का विम्वन कर उठती है तो कहीं छह बच्चों की मौ सूअरी अपनी 'हुँफ़-हुँफ़' से गहरा भीतरी अर्थ उजागर कर देती है। ये बिम्ब बिम्ब के अतिरिक्त सकेत और प्रतीक से भरे हैं, गाय ही नितान्त अभिनव हैं। सचमुच 'इस दृष्टि से नयी कहानियाँ बहुत समृद्ध हैं'।^२

'नयी कहानी' में विम्व्यात्मक शिल्प का प्रयोग विशेषों के सहारे भी सम्पन्न हुआ है। चासुप और श्रोतुक दोनों ही प्रकार के बिम्ब त्रयोदश की गहरी यात्रा करा देते हैं—“ऊबड़-खाबड़ धरती पर उनकी क्षामोक्ष छायाएँ डलती हुई घूप में सिमटने लगी।” सास-भुरभुरे पत्तों की ओट में झूला हुआ शयना भीरता है, गुनगुनी-सी सपेड़ हवा, मार्च की पोली घूप, बहुत दिन पहले सुने हुए रिवाज की जाती-पहचानी ट्यून, जो चारों ओर फँसी घास के तिनकों पर बिछल गयी है...।”^३ प्रस्तुत सन्दर्भ में दस बार विशेषण के प्रयोग हुए हैं। ऐसे प्रयोगों से बिम्ब अपनी अभूतपूर्वता में सहज उठा है।

बिम्ब कहानीकार के विकसित ऐन्द्रिय-बोध का प्रमाण है। बिम्बविषयक संवेदनशीलता 'नयी कहानी' के वातावरण की माधिवता-सजीवता देती है।

१. नामवर सिंह : 'कहानी : नयी कहानी', पृष्ठ ४३।

२. वही, पृष्ठ ४३।

३. निर्मल वर्मा : 'जलती आँधी', पृष्ठ १०१।

इस दृष्टि से निर्मल वर्मा ने सर्वाधिक प्रभाव उत्पन्न किया है। उनकी 'दहलीज' कहानी में "शमोकोन के धूमते हुए तवे पर फूल-पत्तियाँ उठ आती हैं, एक आवाज उन्हें अपने नभों, नंगे हाथों से पकड़ कर हवा में बिखेर देती है, संगीत के सुर भाटियों में हवा से खेलते हैं, घास के नीचे सोई हुई भूरी मिट्टी पर तितली का नग्ना-सा दिल घटकता है... मिट्टी और घास के बीच हवा का घोंसला काँपता है... काँपता है।"^१ 'नयी कहानी' में ऐसे विम्व-विधान में दुर्लभ सवेदनाएँ जगायी गयी हैं, जिन तक चरित्र और कथानक का जोर भार-कर कभी नहीं पहुँचा जा सकता। वस्तुतः विम्व्यात्मक शिल्प-प्रयोग ने 'नयी कहानी' को अनेकानेक नयी दिशाओं में उपलब्धि करायी है, अनुभूति और भाषा दोनों की सम्पन्नताओं के साथ।

बुहरे कथा-शिल्प का साम्य-वैषम्यमूलक प्रयोग

बुहरे कथा-शिल्प का साम्य-वैषम्यमूलक प्रयोग 'नयी कहानी' में अपने शिल्प-वैशिष्ट्य के कारण अत्यधिक महत्वपूर्ण है। डॉ० शंकरदेव अवतारे ने 'नयी कहानी' के शिल्प को जहाँ केवल दो पहलुओं में देखने का प्रयास किया है वहाँ भी सश्लेष शिल्प का उल्लेख हुआ है।^२ सश्लेष शिल्प की कहानी प्रायः द्विकथात्मक होती है। इसमें एक कथानक पुराना होता है और दूसरा नया। पुराने कथानक की सवेदना और पद्धति दोनों ही पुरानी होती है और नये कथानक की सवेदना तथा पद्धति नयी। इन दोनों ही कथानकों को सश्लेष एकीकृत करता है। यह सश्लेष न तो सम्य-समता की समता-मात्र से सम्भव है, न पार्श्वों की समता से और न ऐतिहासिक श्रद्धाला की अनुकूलता से। इसके लिए ताँ सवेदना-चालित भटके देने वाले शिल्प-वैशिष्ट्य की अपेक्षा होती है। यह प्रयोग केवल साम्यमूलक न होकर वैषम्यमूलक भी होता है। "और यह बुहरे शिल्प दो युगों की समानान्तर तुलना और अन्तर्विरोध प्रस्तुत करता जाता है... नयी और पुरानी कहानी के अन्तर और दूरियों को उजागर करता है।"^३ इस शिल्प के सहारे कहानी के अर्थ को अनुभव करने और उद्भूत करने वाला एक नवीन आरोह-अवरोह से भरा अर्थ-चक्र-कपाट खुलता है।

१. वही, पृष्ठ ६७।

२. डॉ० शंकरदेव अवतारे : 'हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग', पृष्ठ २१०।

३. प्रमुख-न्दर, 'कमलेश्वर की छेछ कहानियाँ', पृष्ठ ६।

शिवप्रसाद मिह की ‘बरगद का पेड़’ इस शिल्प की पहली कहानी है, जो मार्च ‘५२ के ‘प्रतीक’ में पहले-पहल प्रकाशित हुई थी। जब हिन्दी-कहानी के लिए यह शिल्प गजः अद्भुत, नितान्त मौलिक और नवीन बन कर उभरा था। डॉ० घणन मिह (शिवप्रसाद मिह के अनुसार नामों के एक ‘गौरवपरिच’ ने इसी आधार पर शिवप्रसाद मिह को ‘हमारनी आदमी’ कहा था। ‘बरगद का पेड़’ की कहानी में एक पुरानी कहानी बनती है—“देवीगढ़ में राममिह शहर-बार था राज था। राजा के तीन बेटे थे। बड़ा बेटा योरेन्द्र बड़ा गुन्दर था...।” और फिर अन्त में—“राजकुमारी ने राजकुमार को देगदर कहा—ओ पापसायी, तूने मुझ पर सन्देह किया। मेरे धाग में गड़ मिट्टी में मिल जाएगा और आज मे दग टूटे गड़ की छह में अभी भी दो प्रेमी हृदय मिलकर नहीं रह सकेंगे।” ‘मैं’ पात्र की संवेदना को राजकुमार और राजकुमारी की यह कहानी साम्य-व्यक्ति पर गहरी तीव्रता देती है। शीता और विनय के प्रेम की निमित्त राजकुमारी के साथ से प्रभावित है। शिवप्रसाद मिह की ‘महुए का फूल’ कहानी भी इसी शिल्प में निराली गयी है। इसकी एक कहानी गली की है और दूसरी कहानी महुए एक बाले गाँव की। दोनों पर अन्त गुन्दर महोदय से हुआ है—“उस रात को घूमने वाले माँव को महुए के फूलों की परियों ने खूब छवाया। सती ने भी वही किया। महुए के वे फूल अब भी गिमसिमते हैं, वे पवित्र हैं, पर महुए के इस फूल को साँप लीत गया।”

कमलेश्वर की ‘राजा निरबसिया’ साम्य से वैषम्य के संतुल्य की और अप्रसिद्ध होती है। इसीलिए राजा निरबसिया और जगपति की कहानी का आरम्भ एक-सा होता हुआ भी अन्त दोनों का अलग-अलग हो जाता है। राजा की दो बातें और जगपति की दो बातों में भी कहानीवार साम्य दिखाता है—“राजा ने दो बातें की।... एक तो रानी के नाम से उन्होंने बहुत बड़ा मन्दिर बनवाया और दूसरे, राज के नये सिक्कों पर बड़े राजकुमार का नाम खुदवा कर चालू किया...।” जगपति ने मरते वक्त दो परचे छोड़े—“एक चन्दा के नाम, दूसरा कानून के नाम।” यहाँ किये नामों की सस्या में साम्य

१. डॉ० शिवप्रसाद मिह : ‘आर-पार की माता’, पृष्ठ १२।

२. वही, पृष्ठ १८।

३. वही, पृष्ठ ३६।

४. ‘कमलेश्वर की श्रेष्ठ कहानियाँ’, पृष्ठ ५०।

५. वही, पृष्ठ ५०।

होते हुए भी वैपम्य स्पष्ट है। इसके पूर्वे के वैपम्य को भी कमलेश्वर ने स्पष्ट किया है। रानी का तपस्या करना, राजा को रानी के सतीत्व का सबूत मिल जाना और फिर चरण पकड़कर रानी को देवी कहकर उन लड़कों को अपना पुत्र मान लेना मध्ययुगीन संवेदना का परिचायक है। दूसरी ओर चन्दा का दूसरे के घर बैठ जाना, बचनसिंह कम्पाउण्डर के कर्जदार जगपती का कारो-बार छोड़ अफीम-तेल पीकर मर जाना समकालीन संवेदना का द्योतक है। इसीलिए “माँ जब कहानी समाप्त करती थी तो आस-पास बैठे बच्चे फूल बताते थे। मेरी कहानी भी खत्म हो गयी, पर...।”^१

संश्लेष-शिल्प में कमलेश्वर की दूसरी कहानी ‘वदनाम बस्ती’ है। दोनों कहानियों के लेखन-समय में वर्षों का अन्तराल है। ‘वदनाम बस्ती’ की कथा एक ओर उस वदनाम बस्ती की कथा है, जहाँ से सरपा फरार हो गया; दूसरी ओर महारानी बिक्टोरिया के राज्य की वह ऐतिहासिक कथा है, जिसमें ‘हर क्षेत्र में बहुत उन्नति हुई।’^२ और फिर “मन् १९४७ में देश आजाद हुआ। इतिहास बदला। किन्तु आज भी इतिहास कागजों पर लिखा जा रहा है।”^३ कहानी का अन्त करते हुए कथाकार ने वैपम्य स्पष्ट किया है कि “बादशाहों की बस्तियों को खोदने से बेशकीमत भूतियाँ, सिक्के और कीमती चीजें निकलती हैं, पर इन बस्तियों को खोदने से जुलूम और भ्रष्टाचार की निशानियाँ निकलती हैं।”^४ और फिर साम्य भी कि “इतिहास बराबर लिखा जा रहा है और ये कहानियाँ भी बराबर लिखी जा रही हैं।”^५

रमेश बक्षी की ‘इंग्लिशतानी राजा और हिन्दुस्तानी जीजा’ भी दुहरे कथा-शिल्प की कहानी है। इसमें एक ओर इंग्लिशतानी राजे जेम्स फ़र्स्ट, चार्ल्स फ़र्स्ट, ब्रॉमबेन, चार्ल्स दूसरे और जेम्स की कहानी चलती है, दूसरी ओर दिनेश फ़र्स्ट के बाद दिनेश सेकेंड और उसके बाद...की कहानी। दोनों कहानियों का साम्य प्रदर्शित करती हुई कथा-नायिका निम्मी अपनी बहन पुन्नु से कहती है—“इंग्लैंड की तरह तुम भी कहो पुन्नु जीजा जी मर गये और जीजा जी हजार बरस जिंदा रहें...बोसो पुन्नु। ‘जीजा इज डेड, लीग

१. ‘कमलेश्वर की थोछ कहानियाँ, पृष्ठ ५०।
२. कमलेश्वर : ‘मांस का दरिया’, पृष्ठ १४७।
३. वही, पृष्ठ १५२।
४. वही, पृष्ठ १५३।
५. वही, पृष्ठ १५३।

लिव जीजा'... १३" फिर मन-ही-मन वह बेपम्प भी याद लेती है—“उमरा मन मन-ही-मन बोल रहा था, देखो, पुन्नु, दोनो में बड़ा फरक है। द्रानंद में राजा के बाद राजा ही मिल जाता है, पर हिन्दुस्तान में जीजा के बाद जीजा नहीं मिलता।”

बक्षी की 'एक समानान्तर कहानी' भी एकाधिक पात्रों के गाय गाम्भ्यमूलक सश्लेष-शिल्प की कथा-मृष्टि है। इसमें एक ओर दोराचिल्ली और दूसरी ओर नेताजी, चाची, पत्रकार और प्रिंस की कहानी चलती है। दोराचिल्ली की कहानी नानी सुनाया करती थी, पर नेताजी, चाची, पत्रकार तथा प्रिंस की मिली-जुली कहानी कहानीवार स्वयं बरता है। नानी द्वारा सुनायी गयी कहानी का आरम्भ इस प्रकार होता था—“एक था दोराचिल्ली। बड़ा लालची था। किसी ने उसे बतता दिया कि जो डोल होते हैं डमाक डम-डम, डमाक डम-डम बजने वाले, उन्हें फोड़कर अगर देखो तो उनमें पाओगे सोने-चांदी की गिन्नी-अशर्फियाँ और हीरे-जवाहरात... उसने खरीदा डोल। बड़े ऊँचे थे उसके डोल। बड़ा भारी था उसका मोल। पर न थी उसमें गिन्नी-अशर्फियाँ, न थे रुपये गोल-गोल। डोल को जब फोड़ा तब अन्दर से निबसी पोल” १” आज भी कथाकार को नानी की कहानी याद आती है और वह सोचता है कि नेता जी में कौन-सा डोल खरीदा? धर्म का? पूँजी का? राजनीति का? किसके डोल ऊँचे थे—चाची के? पत्रकार के? प्रिंस के? नेता जी के? किसका मोल बड़ा भारी था—चाची के शरीर का? पत्रकार की नैतिकता का? प्रिंस की शान का? नेताजी के व्यक्तित्व का? इस प्रकार इस कहानी में एक पुरानी कहानी के साथ कई भिन्न पात्रों वाली एक सामयिक कहानी का सश्लेष किया गया है। कथात में कथाकार दोनो ही कथाओं का प्रभाव-बैपम्प स्पष्ट करता है—“सोचता हूँ कि बचपन में जिस कहानी को सुनकर हँसते-हँसते पेट में बल जाते थे, आज उस कहानी से हँसी क्यों नहीं आ रही है?”

सतीश कुमार की 'बादशाह सलामत रहे' कहानी भी सश्लेष-शिल्प का सुन्दर उदाहरण है। सह-सम्पादक मुरारी और उसके बच्चे की इस कहानी में

१. रमेश बक्षी : 'द्विंशतानो राजा और हिन्दुस्तानी जीजा', 'मानोदय', जनवरी, ५६, पृष्ठ ५८।

२. वही, पृष्ठ ५८।

३. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ५५।

४. वही, पृष्ठ ५४।

से जब भारत सरकार के प्रतिनिधि मंत्री जी की कहानी शुरू होती है तब उसका संक्षेप इंग्लैंड के बादशाह के प्रतिनिधि बड़े साट की कहानी से हो जाता है। साट साहब की कहानी स्मृति-प्रत्याह्वान धौली में आ जुड़ती है। स्क्री के विद्यालय में मंत्री जानेवाले हैं। खूब धूम-धाम, माज-बाज और तैयारी है। ‘जयहिन्द’, ‘स्वागतम्’ और ‘मारे जहाँ से अच्छा हिन्दोस्ताँ हमारा’ का वाक्याददा पूर्वाभ्यास (रिहसल) करा कर तैयार कराया गया है। मुरारी लाल के बचपन में भी साट के आते समय शहर के मुख्य द्वार से विद्यालय तक तैयारी हुई थी। तब शहर में एक साय जिलादार, तहसीलदार, नम्बरदार सब एकत्र हुए थे और विद्यालय में मास्टर भूषचन्द ने बच्चे को एक नरम याद करायी थी—‘शाहजाह सलामत रहें या इलाही।’^१ स्क्री के विद्यालय में सब-कुछ सम्पन्न होने के बाद भी एक अति आवश्यक कार्यवश मंत्री जी नहीं आये। आया तो बस हार्दिक खेद। मुरारी साह को भी याद आता है—“साट साब भी तो नहीं आये थे, क्योंकि उन्हें जुकाम हो गया था।”^२ संवेदना का यही स्तर दोनों कहानियों के साम्य से अर्थ को तीव्रता देता है और फिर यह पक्ति—“दूर—सात समुद्र पार बादशाह अपने संगमरमर के महल में रहता है।”^३ अगर सामान्य स्तर पर बादशाह के लिए सब है, तो विशेष गहरे स्तर पर मंत्री के लिए भी।

विद्यासागर नौटियाल की कहानी ‘सुन्धी डोर’ भी संक्षेप-शिल्प की कहानी है। इसमें दक्ष प्रजापति के यज्ञ की पुरानी कथा है और चन्द्रवदनी के मन्दिर के भू-भाग में घटने वाली ‘मैं’ नामक पात्र, मोची और चोर की साम्प्रतिक कथा। कहानी के आरम्भ में पुरानी कहानी लगातार चली है, लेकिन कथान्त में उस कहानी का उल्लेख नहीं किया गया है। दक्ष प्रजापति ने अपने यज्ञ में अनामन्त्रित पहुँचने वाली सती को अपमान किया था और बिरजू ने चमड़ा चुरा कर भाग जाने वाले नौजवान को घर ले जाकर उसकी चोरी की लत तोड़ी है। कथाकार बिरजू के विषय में कहता है—“वह ऐसे स्वर में बोल रहा था, जैसे वह उस नौजवान का बाप हो।” “उसकी बातें सुनकर मैं आश्चर्य में पड़ गया। ऐसे भी लोग इस दुनिया में हैं। बिरजू बात-की-बात में उस नौजवान का संरक्षक बन गया था और उसे ऐसे डाँट रहा

१. ‘कहानी’, फरवरी १९६६, पृष्ठ ३५।

२. वही, पृष्ठ ३७।

३. वही, पृष्ठ ३७।

या, जैसे वह उसका अपना बेटा हो। उसे इतना दुःख अपनी खाल के चुराये जाने का नहीं था, जितना इस बात का कि नौजवान की आदतें खराब हो गयी हैं।" एक पिता या दक्ष प्रजापति, जिसने सती को पैदा किया था और एक उस पहाड़ी कस्बे का बिरजू है, नौजवान किसका कोई नहीं होता, पर वह उसका पिता से भी ब्यादा अपना बन बैठा है। बिरजू को नौजवान की आदतें खराब हो जाने का बेहद दुःख है। वह उसकी आदत सुधारने के बाद उसे राहुलचं देकर घर भेज देना चाहता है। कहानी में सश्लेष की परिणति अधिकाधिक साकेतिकता में होती है। इस कहानी का सश्लेष वैषम्यमूलक है।

'नयी कहानी' में एक साथ सश्लेष और समकालीन संश्लेष—दोनों ही प्रकार के दुहरे कथा-शिल्प का प्रयोग हुआ है। राजेन्द्र यादव की 'अभिमन्यु की आत्महत्या' इसका उदाहरण है। इसमें हातिम की पूरी कहानी, जिसमें सतसठे की हाथीदांती खिडकी से झाँकती शाहजादी नौजवान को बुलाती है, सश्लेष शिल्प में निमोजित हुई है। यह सश्लेष वैषम्यमूलक है। दूसरी ओर कंलाश और सुमद्रा भाभी की कहानी समकालीन संश्लेष का प्रयोग है। इसके साम्यमूलक प्रभाव के साथ राजेन्द्र यादव कहानी को एतादृश आन्तरिक परिणति देते हैं—“और मैं झटके से उठ बैठा। ठीक जैसे सुमद्रा भाभी उठी थी। हाथ के कवड़ को जोर से घुमाकर सहरो पर फेंक दिया और दूर प्रतीक्षा करते जहाज की ओर गुराँती सहरो से बोला—नहीं, दोस्त सागर, अभी नहीं... अभी नहीं अँधेरे की गरजती सहरो, भाई जहाज फिर कभी आता। आज तो मैं लौट रहा हूँ...।” उक्त अंश में हातिम के जैसा सागर की गरजती सहरो के बीच कूदने का होसला छोड़ देने के कारण वैषम्य और सुमद्रा भाभी की तरह बरी हुई मृत्यु से बच निकलने वही 'मुझे बचाओ, डॉक्टर'—जैसे आत्माग्रह के कारण साम्य स्पष्ट है।

दुहरे कथा-शिल्प का साम्य और वैषम्य-मूलक प्रयोग तीव्र संवेदनशीलता, व्यतिशय भाषितता, निश्चिन्त मोक्ष्यता, अनुगूँजित मार्थ्यता और प्रभाव की स्पष्टता—जैसी एक साथ अनेक विशेषताओं का प्रयोग है। यह पुरानी कहानी के शिल्प में गर्वनीयता के कारण और अभिन्न है।

१. 'नयी कहानी', सितम्बर १९६४, पृष्ठ २७।

२. राजेन्द्र यादव : 'अभिमन्यु की आत्महत्या', पृष्ठ ३५।

समाप्ति से आरम्भण-शिल्प का प्रयोग

कहानी की समाप्ति की स्थिति से उसका आरम्भण ‘नयी कहानी’ का एक शिल्पगत प्रयोग है। लक्ष्मीसागर वाष्ण्य ने इस शिल्प का प्रयोग प्रेमचन्द की ‘कफन, कहानी तक में ढूँढ निकाला है,^१ जो पूर्णतः भ्रान्त और असंगत है। कहानी के समापन से आरम्भण-शिल्प का अभिप्राय स्मृति-प्रत्याह्वान शिल्प का प्रयोग नहीं है, जैसा वाष्ण्य जी ने अन्य कहानियों के दृष्टान्त देकर परोक्षतः स्थापित किया है।^२ स्मृति-प्रत्याह्वान में किसी आन्तिक सूत्र को पकड़ कर पूरी कहानी स्मरण-प्रक्रिया में उद्घाटित की जाती है। यह प्रयोग पूर्ववर्ती मनोवैज्ञानिक कथाकारों का है। इसे समापन से आरम्भण-शिल्प-प्रयोग के साथ अविच्छिन्न रूप में नहीं देखा जा सकता। ये दोनों परस्पर पर्याय नहीं हैं। यह दूसरी बात है कि स्मृति-प्रत्याह्वान प्रणाली के अन्तर्गत भी समापन से आरम्भण का शिल्प-प्रयोग संभव है।

‘नयी कहानी’ में समापन से आरम्भण-शिल्प के प्रयोग के स्पष्टतः दो अर्थ हैं। प्रथम तो कहानी के आन्तिक सन्दर्भ, परिवेप और वाक्य-विशेष से हू-ब-हू मिलना-जुलना आरम्भण होने पर यह शिल्प-प्रयोग चरितार्थ होता है। यहाँ आरम्भ से समापन का शिल्प भी इस शिल्प से संयुक्त होता दीखता है।^३ पर आरम्भ की तरह अन्त करना समापन से आरम्भ करने की अपेक्षा कहीं अधिक सुगम है, क्योंकि उसमें औचित्य से अधिक आरोपण है, साथ ही स्तर भी वैचारिक या वैपयिक कम, अधिक अधिक है; जब कि अन्त से आरम्भण का शिल्प-प्रयोग पूरी तरह रचना-प्रक्रिया पर निर्भर है। दूसरे, कहानी के आरम्भ में अन्तिम स्थिति-नियति भर सिद्ध करने वाले वाक्यों के सहारे भी यह शिल्प-प्रयोग सार्थ होता है। यहाँ सन्दर्भ, परिवेश और शब्दावलियों की आन्तिक सादृशता नहीं होती, अपितु कहानी के प्रारम्भिक विकार-सूत्र समाप्ति-मूलक कथ्य-भी अभिव्यञ्जना देते हैं।

निर्मल वर्मा की ‘खोज’ कहानी का आरम्भ अन्त से होता है। कथाकार ने अन्त में लिखा है—

“विन्नों...सो गयी ?”

१. डॉ लक्ष्मीसागर वाष्ण्य : ‘आधुनिक कहानी का परिपार्श्व’, पृष्ठ १२४।

२. वही, पृष्ठ १२४।

३. द्रष्टव्य : उषा प्रियंवदा, ‘पिघलती हुई बर्फ’, ‘एक कोई दूसरा’, पृष्ठ ६१ से १२१ तक।

“नही...क्यों ?”

“गुनो...वह बाल । क्या वह उनका था ?”

और इस कहानी का प्रारम्भ भी इसी आन्तिक सन्दर्भ से होता है—

“आह ।

उमके बाल सविये के नीचे दब गये थे । अचानक उठने पर ये सिंचते चले गये ।”

“आह ।” उसने कराहते हुए कहा ।

“क्या हुआ ?” छोटी बहिन ने बिताब में तिर उठा कर पूछा ।

“कुछ नहीं...ये बाल ।”

राजेन्द्र यादव की कहानी ‘माध्यम का विरोध’ में कहानी के अन्त से ही कहानी की शुरुआत हुई है । कहानी का अन्त करते हुए कहानीकार ने लिखा है—“मगर जब अचानक सुपमा रो पड़ी तो सब सकारवाकर एक-दूसरे का मुँह देखने लगे ।” और कहानी शुरू भी इसी अन्त से होती है—“जयन्त को अगर जरा भी यह अन्दाज होता कि सुपमा उसके मजाक पर यो रो पड़ेगी तो शायद वह सक्तेना वाली बातें न शुरू करता ।” उक्त वाक्य से स्पष्ट होता है कि जयन्त के मजाक पर सुपमा का रोना कहानी का अन्त है । कहानी का आदि तो सक्तेना वाली बात की शुरुआत में ही बही अन्तर्हित रह गया है । उपर्युक्त दोनों ही कहानियों के उदाहरण इस शिल्प के प्रथमकोटिक उदाहरण हैं, जहाँ आरम्भ में अन्त के सन्दर्भ, परिवेश और शब्द तक ज्यो-कै-त्यो हैं ।

दूसरी कोटि के शिल्प-प्रयोग के उदाहरण राजेन्द्र यादव की ‘चक खुली हुई साँझ’ तथा नरेश मेहता की ‘वर्षाभीगी’ कहानियाँ हैं । ‘एक खुली हुई साँझ’ का आरम्भिक वाक्य—“वह जो कुछ भी हुआ था उसमें शायद शिवेन भी था...शायद शिवेन ही था...” कहानी के समापन से आरम्भ-द्वार खोलने का उपक्रम है । इस कहानी के आन्तिक सन्दर्भ में ऐसी शब्दावली की कोई तादृशता नहीं है ।

नरेश मेहता की ‘वर्षाभीगी’ भी ऐसे ही आन्तिक आरम्भ से अपनी यात्रा

१. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ५८-५९ ।

२. वही, पृष्ठ ४६ ।

३. राजेन्द्र यादव : ‘किनारे-से-किनारे तक’, पृष्ठ १५२ ।

४. वही, पृष्ठ १३६ ।

५. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना’, पृष्ठ ७१ ।

पर निकलती है—“अभी-अभी बस पानी थमा ही है और अभी-अभी कानन उसके होटल से अस्वीकृता लौटी है। कानन ने इसे तिरस्कार समझा, लेकिन स्वयं उसने समझा—यह वह नहीं जानता।”^१ यहाँ कहानी की अन्तिम परिणति का सूत्र पकड़ कर ही कहानीकार ने कहानी के मंच से आरम्भिक यवनिका हटा दी है।

कथानक-ह्रास और कथा-सूत्र के विभ्रंशित शिल्प का प्रयोग

फ्रांसिस विजयान के अनुसार “आप अनुमति दें या न दें, मैं कथानक शब्द को ठोकर मार कर समुद्र में डुबो दूँगा ताकि वह फिर बाहर न निकले।”^२ हिन्दी में इस कथन के प्रायः चौदह वर्षों बाद ‘नयी कहानी’ में कथानक-ह्रास का शिल्प-प्रयोग दीख पड़ा।

डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल के अनुसार हिन्दी कहानी में कथानक का ह्रास पूर्ववर्ती प्रेमचन्दोत्तर कहानियों से ही शुरू हो गया था। उनके शब्दों में “हिन्दी-कहानियों के विकास के प्रथम चरण से लेकर आद्य तक की कहानी-प्रगति को देखने से कथा-तत्त्व में यह ह्रास स्पष्ट होता चला गया है...शिल्प-विधि की दृष्टि से कथानक का भौतिक ह्रास कहानी-कला का उत्थान है, जहाँ कहानी अपने कथानक-तत्त्व में बाह्य उपकरणों में आगे बढ़कर आन्तरिक उपकरणों तथा स्कूल से भूक्षम तत्त्वों को क्रमशः अपना उपजीव्य बनाती चलती है।”^३ ‘नयी कहानी’ इसे प्रयोग-रूप में उपस्थापित करती आत्मनृत्यिक विकास और निखार देती है। जैसे-जैसे ‘नयी कहानी’ विकसित होती चलती है वैसे-वैसे यह शिल्प-प्रयोग भी समृद्ध होता चलाता है।

‘नयी कहानी’ ने यह अनुभव किया है कि कथानक कहानी के आन्तरिक रचाव और समवाय में बाधा डालना है तथा उसकी सृष्टि में विकार उत्पन्न करता है। फलतः यह अपन विकास-क्रम में प्रायः सपाट कथानक की संरचना और नल में शिख तक चुस्त-दुरुस्त कथानक की सर्जना—दोनों ही को उपेक्षित-तिरस्कृत करती हुई बढ़ी है। ‘नयी कहानी’ कथानक-ह्रास के बावजूद कथाकार की सर्जनारमक प्रतिभा का विकसन-उद्भयन स्वीकारणी है, क्योंकि उसकी दृष्टि में कहानी की मूल शक्ति अनुभूति की स्तरीय गहनता है, जो आज की

१. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ३१।

२. फ्रांसिस विजयान : ‘कथा के रचनात्मक शिल्प’, भैरवप्रसाद गुप्त द्वारा सम्पादित ‘नयी कहानियाँ’ सितम्बर, १९६० में ‘पहला पृष्ठ’ पर उद्धृत।

३. डॉ० लक्ष्मीनारायण लाल : ‘आधुनिक हिन्दी-कहानी’, पृष्ठ ६२।

परिवर्तित परिस्थितियों में सहज प्राप्त है। जिन्दगी अब रेत-कणी की तरह बिखर गयी हो तब उसके सहारे अट्टालिका सड़ी भी कैसे की जा सकती है? साम्प्रतिक जीवन उलझनों और परेशानियों के बीच गुजरने वाली ऐसी जिन्दगी है, जिसमें क्रम और व्यवस्था का सिरा चाह कर भी बूँदा नहीं जा सकता। जीवन के इस बिखराव के अनुरूप कथानक का बिखराव भी अत्यन्त प्रवृत्त है। इसीलिए प्रयाग शुक्ल ने ३१ जनवरी '६५ को गजब विश्वविद्यालय में आयोजित हजारोप्रसाद द्विवेदी की अध्यक्षता में आयोजित समीची में कहा था कि "आधुनिक बोध का हिन्दी-कहानी पर सीधा असर यह पड़ा है कि उसमें कथानक का ह्रास हुआ है और कथानक का स्थान कथ्य ने ले लिया है।"^१

ई० एम० फॉर्स्टर ने कहानी (स्टोरी) और कथानक (प्लाट) में अन्तर करते हुए बताया है कि 'राजा मर गये और फिर रानी भी मर गयी'—यह कहानी है। लेकिन 'राजा मर गये और उस दुःख से रानी मर गयी'—यह कथानक है।^२ इस प्रकार कहानी 'कथा' को उत्तरित करती है, पर कथानक 'कथो' को उत्तरित करता है। फॉर्स्टर कथानक में कार्य-कारण-शृङ्खला का होना अपेक्षित मानते हैं। कालान्तर में फॉर्स्टर के द्वारा किये गये कहानी (स्टोरी) और कथानक (प्लाट) के विभाजन को सामयिक-मात्र बताया गया। वैसे कहानी के ऊपर कथानक की मान्यता रखना सुयोग्य आवश्यकता की वह अनुसारिता है, जहाँ कथानक के शिल्प का आधार कहानीपन की बुनियादी प्राथमिकता को प्राप्त है। 'नयी कहानी' में इस धारणा से उत्पन्न दाव-पेंच, मोड़ और कुतूहल वाले चक्करदार कथानक का ह्रास हुआ है। इसमें कारण-कार्य-शृङ्खला की सुविन्यस्तता बाधित हुई है।

नामवर सिंह तथाकथित कथानक को पाठक की मस्तिष्कीय उपज मानते हैं। यह कथानक कहानी की सतह पर अन्वेषित है। इसका सम्बन्ध कहानी के विविध अन्तर्वर्ती सवन्ध-सूत्रों से है। उनकी दृष्टि में कथा-गति से पाठकीय मस्तिष्क में उत्पन्न प्रथम तरंग-माला की सुसज्जता ही कथानक है, जो 'सतह' है, प्रभाव का प्रथम घरातल।^३ इसी समीक्षक विकटर श्वलोवस्की के अनुसार कथानक जीवन तथा मानव-सम्बन्धों के व्यवस्था-क्रम-विषयक लेखक की समझ-दारी का सूचक है।^४ नामवर सिंह कथानक-ह्रास को कथानक का ह्रास नहीं

१. 'नयी कहानियाँ', अप्रैल १९६५, पृष्ठ १२०-१२१।

२. ई० एम० फॉर्स्टर : 'ऐस्पेक्ट्स ऑफ़ द नॉवेल', पृष्ठ ८२।

३. डॉ० नामवर सिंह : 'कहानी : नयी कहानी', पृष्ठ १३४।

४. वही, १३४ पर उद्धृत।

मानकर कथा का ह्रास मानते हैं। उनके शब्दों में “कथानक की धारणा बदल गयी है...जीवन का एक लघु प्रसंग, मूड, विचार अथवा विशिष्ट व्यक्ति-चरित्र ही कथानक बन गया है अथवा उसमें कथानक को क्षमता मान ली गयी है।”^१ नामवर सिंह इसी कहानीकार चेतन्य द्वारा सूत्रपात की गयी चढ़ाव-उतारहीन सपाट कथानक वाली कहानियों की चर्चा करते हैं, क्योंकि कहानी के भीतर ही कहानी बदल जानी है। उनके अनुसार जैसे गीतात्मकता के ढाँचे में नये गीतों की सृष्टि होती है वैसे ही कहानीपन के ढाँचे में ‘नयी कहानी’ की सर्जना भी। डॉ० नगेन्द्र का विचार है कि “नवीन साहित्यरूपों के उदय तथा साहित्य में नवीन तरंगों के समावेश के फलस्वरूप कथानक ने कठोर परिसीमाओं का बंधन तो तोड़ दिया है, किन्तु अपूर्व विविधता आ जाने पर भी आज के समाख्यान में मनोवैज्ञानिक या तार्किक दृष्टि से कथानक की आधारभूत एकता यथापूर्व अनिवार्य बनी हुई है।”^२ पर ‘नयी कहानी’ के सन्दर्भ में कथानक की रखा से संबद्ध इन सारी भान्यताओं को चरितार्थ नहीं किया जा सकता। ‘नयी कहानी’ के आरम्भिक काल में पुष्ट कथानक वाली कहानियाँ भी लिखी गयी थी, जिनमें शिल्प के अन्यान्य प्रयोग किये गये थे। पर अपने विकास-क्रम में ‘नयी कहानी’ कथानक-ह्रास की ओर उन्मुख होती गयी है। यह ह्रास कथा-सूत्र की विभ्रतलता के रूप में उपस्थित हुआ है। कथानक-ह्रास को कथा-ह्रास-मान कह देने से भी मुक्ति नहीं मिल सकती, क्योंकि कथानक की धारणा तो बदली ही है। जब कथानक को ‘कहानी का विषय’ माना जा रहा है तब कथानक की बदली धारणा में कथानक का ह्रास नहीं तो क्या विकास होगा? और-तो-और स्वतः क्या भी कथानक की परम्परित धारणा से ही तो संबद्ध है। सब तो यह है कि “आधुनिक कहानी ने घटना या अन्तर्द्वारा या कथानक और अपने सब सहगामी तत्वों से मुक्ति ही नहीं पा सी है, बल्कि उसने कहानी की प्रकृति ही बदल डाली है।”^३ इसके मूल में जीवन-दृष्टि का परिवर्तन है, जिसकी यथार्थता और नवीनता के कारण ही कथानक का ह्रास हुआ है।

कथानक-ह्रास होने के कारण ‘नयी कहानी’ कहानी न रह कर कभी संस्मरण बनने लगी तो कभी अनुभूति का क्षण, बही घनीभूत क्षण की अभिव्यक्ति होने लगी तो कही अकहानी। कथानक-ह्रास ने ‘नयी कहानी’ के

१. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी,’ पृष्ठ २०-२१।

२. डॉ० नगेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खंड), पृष्ठ २००।

३. ‘माध्यम’, मार्च १९६६ के पृष्ठ १३ पर उद्धृत।

व्यक्तित्व को लचबीलापन और सरलता दो, जिससे कहानी भविष्य के परिवर्तन का सहन कर सके। कथानक-ह्रास के शिल्पगत प्रयोग में रचनाकार की अन्तर्गूढ़ता बात-से-बात निवास कर कहानी का विन्यास करने लगी। मही अन्तर्गूढ़ता अन्तरंग वार्ता (टेबिल टॉक) का रस-बोध तक देती है, भाषिक वारीकी का प्रमाण तक प्रस्तुत करती है और बातचीत की उत्कृष्ट कला का दृष्टांत भी बनती है।

कथानक-ह्रास के लक्षित होने का सूत्र है कथा-सूत्र की विशृङ्खलता। कथानक का ठोसपन तो मिटा ही है, त्रमयद्ध घटना और सगति-सारतम्य के घागे भी उलझे हैं। जो कथा-सूत्र कथाकार की दृष्टि में अपेक्षित, अनिवार्य और आवश्यक दोख पड़े हैं, उन्हें भी उसने एकसूत्र नहीं किया है। ऐसी कहानियों में मानस का उद्घाटन और व्यक्तित्व का विश्लेषण हुआ है तथा परिवेश की सद्बत् व्याप्ति भी चित्रित हुई है।

कथानक-ह्रास और कथा-सूत्र के विशृङ्खल शिल्प का प्रयोग 'लन्दन की एक रात' (निर्मल वर्मा), 'रात' (कृष्ण बसदेव खंद), 'रीछ' (दूधनाथ सिंह), 'अँधेरे में सहिजन' (श्रीराम वर्मा), 'सतरें जो डायरी न बन सकी' (भारत रान भागव) जैसी अनेकानेक कहानियों में हुआ है।

'लन्दन की एक रात'^१ मनुष्य के मन के सनाव को व्यक्त करने वाली कहानी है, जिसमें कथानक की परम्परित धारणा को बहुत कसकर भटका लगा है। इसमें अन्तर-राष्ट्रीय सकट और आतंक से उत्पन्न भय है। इस एक रात में कई विशृङ्खल रातें हैं, जो कथानक की सुशृङ्खल और सघटनात्मक धारणा को मुँह चिड़ाती हैं। दृष्टि की नवीनता और नये बदले हुए जीवन-सन्दर्भ इसके मूल में हैं।

दूधनाथ सिंह की 'रीछ'^२ कहानी भी कथानक-ह्रास का सुन्दर उदाहरण है। इसमें अन्तर्मन्यन अधिक है। एक पति अपने पूर्व प्रणम का वृत्त अपनी पत्नी को कहकर सामान्य (नॉर्मल) होने का प्रयत्न करता है, परन्तु यह संभव नहीं हो पाता और वह पुरानी स्मृति की यत्रणा से अन्ततः 'रीछ' बन जाता है। कहानी के वातलाप के अंश कहानी में न तो कोई सुशृङ्खल कथा-सूत्र उभरने देते हैं और न कथानक की सुघडता ही निमित्त कर पाते हैं।

१. निर्मल वर्मा : 'जलती भाड़ी', पृष्ठ १०३ से १४१ तक।

२. दूधनाथ सिंह : 'सपाट चेहरे वाला आदमी', पृष्ठ ६ से २६ तक।

श्रीराम वर्मा की ‘अंधेरे में सहिजन’^१ कहानी भी कथानक-ह्रास का उत्तम उदाहरण है। ‘सन्दन की एक रात’ में यदि विदेशी परिवेश में उभरे प्रश्न प्रस्तुत हैं, ‘रीछ’ में यदि मानस-संपर्प, द्वन्द्व और द्विधा वैयक्तिक त्रियाशीलता में संवद्ध हैं तो ‘अंधेरे में सहिजन’ भारतीय परिवेश से प्राप्त वर्तमान अभिशाप को भेलने वाले एक नवयुवक की नियति और उसके आक्रोश की कहानी है। कहानी में न कोई व्यवस्थित कथा-सूत्र है और न कोई व्यवस्थित कथानक। सारी कहानी विचारों की संकेत-प्रक्रिया में अन्तर्ग्रथित है। नितान्त वैयक्तिक स्थिति से देश के व्यापक क्षितिज तक में अर्थ उछलते हैं। कथानक का अभाव और कथा-सूत्र की विमृद्ध्यलता इसकी महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

‘रात’^२ कृष्ण बलदेव वंद की कहानी है। चिन्तन और विचारों के ताने-बाने से बुनी यह स्वरूपल्पनारमक कहानी कथानक-ह्रास और कथा-सूत्र की विमृद्ध्यलता के शिल्प-प्रयोग का उदाहरण है।

भारत रत्न भार्गव की ‘सतरें, जो डायरी न बन सकी’^३ कथानक-ह्रास के शिल्प-प्रयोग का उदाहरण है। कहानी आठ लघु परिच्छेदों में बँटी हुई है। पहले परिच्छेद में डायरी में लिखी जाने वाली वैयक्तिक बातें हैं और कविता की पंक्तियाँ भी—“तेरे इन सूने आकाशी नयनों में

यदि चाहे तो सपनों के इन्द्रधनुष टांक दूँ।”

दूसरे परिच्छेद में अलवारी वर्णनात्मकता-सी बातें हैं। तीसरे और चौथे परिच्छेद में बौद्धिक चिन्तनारमकता है। किन्तु चौथे में चिन्तन असम्भाव्यता और प्रलाप से मिल गया है। पाँचवें परिच्छेद में गीत की मोहकता और वैयक्तिक सामानो का हिसाब है। छठे परिच्छेद में अपने-आप से किये गये सवाल-जवाब हैं। सातवें परिच्छेद में मनोविज्ञान का आत्म-परीक्षण है और आठवाँ परिच्छेद जिस खत नहीं लिखने की बात से शुरू हुआ था, उसी पर समाप्त होता है—“नहीं आज मैं किसी को भी खत नहीं लिखूँगा। य, र, ल, व, श, प, स, ह...।”^४ आठों परिच्छेदों को मिलाने पर न तो कोई कथानक स्पष्ट हो पाता है और न शृद्धता सूत्र ही उपलब्ध होते हैं। कथानक-ह्रास के इसी स्वरूप को देखते हुए एक ओर आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी जैसे व्यक्ति साम्प्रतिक कहानी पर यह

१. ‘कहानी’, अक्टूबर १९६६, पृष्ठ ६-१६।

२. ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ ३६६-४१६।

३. ‘ज्ञानोदय’, फरवरी १९६८, पृष्ठ ८१-८५।

४. वही, पृष्ठ ८५।

आरोप करते हैं कि "आज के कहानीकारों ने मेरी सिखायन यह है कि वे समस्याओं से टकराकर खुद बिगड़ जाते हैं, उन्हें समझात नहीं पाते। उनमें 'कवेंचर' का अभाव है।"^१ तो दूसरी ओर शिवदान सिंह चौहान इस स्थिति पर खेद व्यक्त करते हैं।^२

सच पूछिए तो कथानक-ह्राम और कथा-सूत्र के विस्तृत शिल्प का प्रयोग पाठकों को कथा-पाठ के लिए गोताखोर की शक्ति और सामर्थ्य के साथ आमंत्रित करता है। इस शिल्प-प्रयोग ने 'नयी कहानी' को वह शक्ति मिलनी है, जिसके विषय में जैनेन्द्र का विचार है कि "नयी कहानी अवगाहन में जाती है" आज सूक्ष्म संवेदनाओं के आकलन का प्रयास अधिक दीप्तता है, घटना के घटाटोप का आग्रह कम है और यह शुभ संकेत है।^३ यह प्रयोग 'नयी कहानी' के विकसित स्थास्थि का द्योतक है। बड़ी चर्चा का ह्राम प्रत्येक रूप में चुमकर होता है, वह चाहे मनुष्य में हो चाहे कहानी में।

चरमोत्कर्ष पर बोध-सूत्रात्मक स्पष्टीकरण के शिल्प का प्रयोग

'नयी कहानी' में चरम-सीमा पर बोध-सूत्र का स्पष्टीकरण एक शिल्प के बतौर किया गया है। यह शिल्प परम्परित कथा-कुतूहल से भिन्न है। कमलेश्वर की 'साँप', नरेश मेहता की 'वह मर्द थी' और 'दूसरे की पत्नी के पत्र' तथा दूधनाथ सिंह की 'कोरस' कहानियाँ इस शिल्प-प्रयोग की द्योतिका हैं।

'साँप' कहानी के आरम्भ में आनन्द को डाकबंगले का चौकीदार बताता है कि यहाँ जंगली जानवर तो नीरव एकान्त डाकबंगले की ओर नहीं आते, पर साँप प्रायः निकलते रहते हैं। आनन्द इन्दु के साथ चट्टान पर बैठ कर पानी की अकुलाहट और फेन की बनती जजीरों देखता है। उसे पहाड़ी सड़क अजगर की तरह लगती है और उपनती हुई धार तथा भीस में उसके गिरने की सिसकारियाँ दोनों ही साँप की तरह। रेशमी साड़ी की सरकन में भी उसे साँप का भ्रम होता है और उसे लगता है कि एक पतला-सा साँप उसे दाँत चुभोकर भाड़ी में विलीन हो गया। धवड़ाया हुआ आनन्द इन्दु से चौकीदार को बुलाने के लिए कहता है, क्योंकि उसे साँप ने काट खाया है और आस-

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'एक जलती शाम द्विवेदी जी के साथ', 'धर्मपुग',

२३ अक्टूबर १९६६, पृष्ठ ५३।

२. 'आलोचना', अप्रैल-जून १९६८, पृष्ठ ५।

३. जैनेन्द्र : 'कहानी : अनुभव और शिल्प', पृष्ठ ६५।

पास कोई अस्पताल नहीं है। तभी इन्डु उसे करबट से देखती धीरे से मुस्कुरा पड़ती है। ‘कमोज में उसके बालों का एक हेयर-पिन उलझा हुआ था।’ यहाँ कहानी का रहस्य-सूत्र एक झटके से स्पष्ट हो पड़ता है और कहानी नये कोण में अर्थ-बोध करा जाती है।

नरेश मेहता की ‘दूसरे की पत्नी के पत्र’ कहानी में श्री सुकान्त अपने मित्र विशन के साथ ठहरा है। कभी विशन विवाहित था और श्री सुकान्त क्वीरा, पर आज श्री सुकान्त विवाहित है और विशन विधुर। श्री सुकान्त की पत्नी श्री सुकान्त को पत्र लिखती है और श्री सुकान्त के बाहर निकल जाने पर विशन हाकिये से उसका पत्र प्राप्त कर उसे पढ़ सेता है। वाद में विशन इस काम के लिए मनसा पश्चात्ताप करता है। उसका मित्र श्री सुकान्त जाने वाला है। वह श्री सुकान्त को उसकी पत्नी के सिखे तीनो पत्र सौटा देना चाहता है। दोनों अच्छी मित्रता पर वानचीत करते हैं। विशन जड़ कहता है कि ‘मुझे स्वयं लज्जा है...’ तभी श्री सुकान्त कहता है—“मुझे अधिक लज्जित न करो। तुम्हारे हृदय की विगलता मैं जानता हूँ। इसके प्रमाण में मुझे और कुछ नहीं चाहिए। तुम मुझे क्षमा करोगे, यह मैं जानता हूँ और इमीलिए साहम भी हो रहा है। जो मैं विगत मात वर्षों से कह नहीं पाया, उसे आज कहना चाहूँगा। तुम एक बार काशो आये थे, एक माह के लिए। तब मासती भाभी के पत्रों में से मैंने एक पत्र चुराया था, उसे आज मैं सौटा रहा हूँ। विशन...मैं नीच हूँ...।” इस प्रकार कथान्त में जो रहस्य खुलता है, उसकी कही कोई चेतना पहले से पाठक को नहीं रहती। वह यह जानता भी नहीं है कि यहाँ किसी रहस्य का गोपन है, पर कहानी का सही सूत्र—वह सूत्र जिससे कहानी स्पष्ट हो जाती है—इस परिणति पर ही उजागर हो पाता है।

नरेश मेहता की ‘वह मर्द थी’ कहानी में शादीलाल के होटल में खाने वाले कथानायक को जब यह जानकारी होती है कि वह जिसको मर्द रसोइया समझता है, वह मर्द-रसोइया न होकर औरत-रसोइया है तब उसे आश्चर्य होता है। जब उसे यह भी पता चलता है कि मैंने जिसे औरत नहीं समझा था, वह औरत ही नहीं, पत्नी, माँ सब है तब यह समझ में नहीं आता है कि यह कैसी औरत है जिसके न तो लम्बे बाल हैं और न छातियाँ। पर कहानी के अन्त में शादीलाल जो कहता है उससे इस कहानी का कथा-सूत्र

१. ‘कमलेश्वर की थोछ कहानियाँ’ पृष्ठ ६१।

२. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १०७।

एक-ब-एक सुलभ जाता है। फिर तो लेराक के लिए स्पष्ट हो जाता है—“मैंने जिसे औरत नहीं समझा था...छातियाँ बट जाने के बाद...शायद फिर मैं न बन सकी...दूध जो न उतरता होगा...उगमे उसरी दरखत और छातियाँ लेकर लोगों ने उसे मदं बना दिया...बिना दूध की छातियों वाली शादीलाल की बीबी...बाबूलाल की माँ...मदं है...।”

दूधनाथ सिंह की 'कोरस' कहानी भी इस शिल्प-प्रयोग की शापिका है। इसके प्रारम्भ में 'वे सभी एक लम्बी छाया का पीछा कर रहे थे' से जिस रहस्यात्मकता की जिज्ञासा होती है, वह अखण्ड यौतूहल कथान्त के पूर्व तक चलता रहता है। पर कहानी के चरम पर पहुँचते ही—“मेरी गर्दन एक भयावने फीलपाँव के नीचे दबी हुई थी, जिसकी लम्बी छाया दूर-दूर तक पसरती हुई थी” —से छाया-विषयक सारी रहस्यात्मकता मिट जाती है और गहरे संकेत के सहारे अवबोध के सूत्र भी सर्वथा नये रूप में स्पष्ट हो पड़ते हैं।

विचारोत्तेजक प्रलापीय शिल्प का प्रयोग

विचारोत्तेजक प्रलापीय शिल्प-प्रयोग (रैम्बलिंग) में केवल चिन्तन सूत्रित होता है। चिन्तन के उन सूत्रों की कोई सुनिश्चित शृङ्खला नहीं होती, वे प्रायः बिखरे होते हैं। दूधनाथ सिंह की 'प्रतिनिधि', निर्मल वर्मा की 'डेढ़ इंच ऊपर', चन्द्रकान्त बक्षी की 'काले ताजमहल', कृष्ण बलदेव वेंद की 'रात', रमेश बक्षी की 'प्रार्थना' जैसी कहानियों में इस शिल्प का प्रयोग हुआ है।

दूधनाथ सिंह की 'प्रतिनिधि' कहानी प्रलापीय संवाद के रूप में लिखी गयी है। दूसरे शब्दों में अपनी पूर्णता में यह स्वगत प्रलाप नहीं होकर संवादात्मक प्रलाप है। कहानी का पहला व्यक्ति एक लम्बा एकालाप करता है। प्रलापीय शिल्प का मूल यही एकालाप है। इस कहानी का कहीं से भी कोई अंश उठा कर रख दिया जाए फिर भी इसके प्रलापीय शिल्प की सार्थकता में कोई कमी नहीं आएगी—

“आओ, कभी ज्यवनप्राश खरीदें, कभी सेन्टीन।”

“दोनों क्यों?”

“आओ, कभी-कभी काम करें, सदा आराम।”

१. नरेश मेहता : 'तयापि', पृष्ठ ७२।

२. दूधनाथ सिंह : 'सपाट चेहरे वाला आदमी', पृष्ठ १०६।

३. वही, पृष्ठ ११६।

“न कभी काम, न कभी आराम ।”

“हालाँकि यह आश्चर्यजनक है ।”

“आश्चर्यजनक तो है ।”

“आओ, फल खाएँ और स्वास्थ्य बनाएँ ।”

“मुझे कोई उधार नहीं देगा ।”

“आओ परम्परा को याद करें ।”

“क्या, वह कोई जवान सड़की है ?”^१

+

+

+

“लगता है, इसी ट्रेनिंग में तुम्हारा हुलिया खराब हो गया है ?”

“मेरा कोई हुलिया नहीं था ।”

“हालाँकि यह आश्चर्यजनक है ।”

“आश्चर्यजनक तो है ।”^२

प्रलापीय शिल्प को यहाँ कहानीकार ने व्यंग्य से भी शाणित किया है। ‘प्रतिनिधि’ नेता-वर्ग को प्रतीकित करता है—“क्योंकि तुम कई बादे तोड़ चुके हो ।”...“तुम इतनी बार झूठ बोल चुके हो कि तुम्हारे किसी भी कथन पर कोई निर्णय नहीं लिया जा सकता ।”^३

निर्मल वर्मा की ‘डेढ़ इंच ऊपर’ कहानी का नायक कहता है—“अगर आप चाहे तो इस मेज पर आ सकते हैं। जगह काफी है। आखिर एक आदमी को कितनी जगह चाहिए। नहीं...नहीं...मुझे कोई तकलीफ नहीं होगी। बेशक आप चाहें तो चुप रह सकते हैं। मैं खुद चुप रहना पसन्द करता हूँ... आदमी बात कर सकता है और चुप रह सकता है। एक ही वक्त में। इसे बहुत कम लोग समझते हैं। मैं यों से यह करता आ रहा हूँ। बेशक आप नहीं...आप अभी जवान हैं...।”^४ यह पूरी कहानी एकालाप शैली में एक ही अनुच्छेद में आद्यन्त चलती है। यहाँ ‘प्रतिनिधि’ की तरह कोई अन्य व्यक्ति उत्तर देने के लिए उपस्थित नहीं है, बल्कि मध्यम पुरुष का अनुमान कर कथानायक खुद ही कभी सलाप करता है और कभी एकालाप, जिससे प्रलाप की धारणा तीखी विचारोत्तेजकता के साथ स्पष्ट होती है—“नींद के लिए

१. ‘कहानी’, मार्च १९६६, पृष्ठ १६।

२. वही, पृष्ठ १६।

३. वही, पृष्ठ १३।

४. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ३३।

छटाक भर सापरचाही चाहिए, आषा छटाक पकान ।^१” “आदमी को जमीन से करीब डेढ़ इंच ऊपर उठ जाना चाहिए ।^२” “चुगने की सुली छूट से बड़ी पीडा कोई दूसरी नहीं ।^३” ऐसे प्रलापीय वाक्य बाहर से जहाँ अनिश्चित अभिव्यक्ति लगते हैं भीतर से वही अर्थ-संकेत की सुचिन्तित का उदाहरण भी बन जाते हैं । इस कहानी में एक विचार से दूसरे विचार पर जाने के क्रम में सहज तौर पर उत्पन्न हो रहे भटकाव और प्रलापीय शिल्प के क्रम को विपर्यस्त करने वाले अन्तराल (गैप) को भरने के लिए बीच-बीच में बिन्दुओं का भी प्रयोग हुआ है । कथान्त का यह प्रस्ताप—“बियर पीने का यह सुग है कि आप एक ही दापरे के इर्द-गिर्द चक्कर लगाते रहने हैं...राउड ऐंड राउड ऐंड राउड । आप जा रहे हैं ? जरा ठहरिए...मैं सत्तामी के कुछ टुकड़े अपनी बिल्ली के लिए खरीद लेता हूँ...बेचारी इस समय तक भूखी-प्यासी मेरे इन्तजार में बैठी होगी । नहीं...नहीं...आपको मेरे साथ आने की जरूरत नहीं है । मेरा घर प्यादा बूर नहीं है और मैं पीने की अपनी सीमा जानता हूँ । मैंने आपसे कहा था न...सिर्फ डेढ़ इंच ऊपर ।^४”...अन्तिम चार शब्दों के वर्तुलापित अर्थ कहानी को कही गहन-गभीर कर देते हैं ।

चन्द्रकान्त बक्षी की ‘काले ताजमहल’ का ‘मैं’ साम्यवादी घोषणा-पत्र (कम्युनिस्ट मैनिफेस्टो) का ‘रिलीजन इज द ओप्यम अँव द पीपल’ याद करता हुआ ‘ओप्यम’ का उपयोग करता है । उसका सुव्रतो कभी ‘रिचार्ड प्लेयर’ के साथ गाता है—‘बर्न बर्न बेबी बर्न—बर्न यू मस्ट, बर्न योर बस्ट, बर्न यू फस्ट, बर्न योर गट्स ।’^५ और जब ‘मैं’ सुव्रतो को और ज्यादा अफीम देने से चेन को मना करता है तब चेन ‘क्यो’ की ध्वनि में उसका कारण पूछता है । किन्तु ‘मैं’ कहता है—“साला’ शब्द की ‘इटीमोलॉजी’ किसी ने खोजी है ? मुगलों के समय या या ईस्ट इंडिया कम्पनी के जाने के बाद आया ।^६ इस कहानी में प्रलापीय शिल्प में एक-दूसरे से परस्पर असंबद्ध बातों की कमी नहीं है ।

१. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ३५ ।

२. वही, पृष्ठ ३६ ।

३. वही, पृष्ठ ४४ ।

४. ‘नयी कहानियाँ’, अक्टूबर ’६५, पृष्ठ १२ तथा ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ४५ ।

५. ‘सारिका’, जून १९६९, पृष्ठ २४ ।

६. वही, पृष्ठ २७ ।

सोलह बच्चे पैदा करने वाली मुमताज का उल्लेख है। हुमायूँ और अकबर के अफीम पीने का उल्लेख है। औरंगजेब के काला ताज न बना सकने का उल्लेख है और अकबर को मिरगी का दौरा पड़ने का भी। तीतर के भुँड में पचास-साठ मादाओ के बीच एक नर के रहने का उल्लेख है तो रक्त के प्रवाह में बहते मादा कीटाणु की नर कीटाणु से प्रेमिल जिज्ञासा की चर्चा है। चीनी और मोनालिसा का उल्लेख है तो गालियों के कोश बनाने का भी। और अन्त में मुन्नतो कह रहा था, “आइ ऐम द सन ऐंड द फादर अँव एन एमीबा वाला मनुष्य—घर्म और असीम दोनों का इस्तेमाल कर लेगा और प्रश्न करेगा— सन अँव द विच, अफीम पिशा है कभी पाइप में ?”^१ इस प्रकार प्रस्तुत कहानी आमूल-चूल प्रलाप का दृष्टान्त बन जाती है। इसी कहानी में कही तीव्र अर्थ के साथ कथाकार का कथ्य भी बोलता है—“जब ताज बन रहा था गुजरात में हजारों लोग अकाल में मर रहे थे। वह गुजरात की भूख का प्रतीक है। जब अपनी सरकार आएगी तब...तब ताज को हिन्दुस्तान का सबसे बड़ा राशनिंग ऑफिस बना देगे।”^२

इस शिल्प-प्रयोग का एक और उल्लेख, महत्त्वपूर्ण उदाहरण कृष्ण बलदेव वंद की ‘रात’ है। इस पूरी कहानी में सत्रस्त मानव की द्विधा-विभक्त मानसिकता का भयावह अकेलापन है। प्रलाप इस सत्रस्त और द्विधा-विभक्त मानसिकता के अकेलेपन को और भी गहराने वाला शिल्प बन कर उपस्थित होता है। निम्नलिखित लम्बा उद्धरण प्रलापीय शिल्प में उसकी मनःस्थिति और द्विधा-विभक्ति का स्पष्ट परिचय देता है—“मैं न जाने कब तक इसी तरह। नहीं। मैं न जाने कबो कब तक इसी तरह। नहीं। मैं जाने कबो कब से किसी तरह। नहीं। मैं न जाने कबो इस तरह कब तक किसी से भी। नहीं। किसी से भी। नहीं। किसी से भी। नहीं। कबो न जाने मैं यहाँ कब से। नहीं। मैं कहता चाहता हूँ कि। नहीं। मैं जाने कब से क्या किसी से भी कुछ कबो नहीं कह। कुछ नहीं मैं। नहीं। मेरा मतलब न जाने कबो कब कुछ भी कैसे। नहीं। मैं शायद इसी तरह न जाने कब से यहाँ कबो क्या नहीं। नहीं। मैं किसी से भी कुछ भी कैसे भी न जाने कबो कभी नहीं। मैं न जाने क्या किससे कबो कब से यहाँ अभी तक कही भी नहीं। मैं न जाने कबो वहाँ और वहाँ यानी मेरा मतलब न जाने दरअसल किसी भी तरीके से मैं वहाँ। नहीं। मैं शायद नहीं। मैं यकीनन

१. ‘सारिका,’ जून १९६६, पृष्ठ २७।

२. वही, पृष्ठ २७।

नहीं। मैं गालियन नहीं। मैं अगर नहीं। मगर मैं असबत्ता नहीं। मैं हर्गिज नहीं बना। मैं उधर दरअसल कुछ भी मैं भिन्ननी भी कोशिश क्यों मैं नहीं। दरअसल कुछ भी नहीं। मैं न जाने क्या शायद कुछ भी नहीं बँगे नहीं मैं...।^१ यह स्वयं एकलाप आपुनिक मानव की सनाय-भरी, अनिर्णय-ग्रस्त मानसिकता को जताता है। दरअसल यह गारा-वा-गारा प्रलाप मानसिकता के स्तर पर ही है।

रमेश बशी की 'प्रार्थना' में कथानायक की अनुभूति में "अँपेरा पिरता हूँ...मन-ही-मन उलटो गिनती शुरू होती है— सौ, निग्यानबे, अट्ठानबे... छियानबे। कोई हँस देना है—हट बे। तभी एक मयनी-सी चलने लगती है। ज्यादा ही होता है तो फिर एक अन्दाज से हाथ बढ़ाता है। बाग़ज फटता है। एक गोली निकलती है। थोड़ा-ना शरीर उटंगता है और एक घूंट पानी के साथ गोली निगल ली जाती है। फिर उसी तरह सेटना, फिर अँगरेजी में गिनती...हड्डेड, नाइनटीनाइन, नाइनटीएट, नाइनटीगेविन। जाने फिर कैसे नाइनटीनाइन...फिर कोई हँसता है—फाइन...।^२" इन पक्तियों का निश्चित अर्थ है, जो यथार्थ भी है। रात में नारी-शरीर सोजनेवाला अवेला पुरुष जब नींद भी नहीं बुला पाता है तब यही बेबसी होती है। कहानीकार ने कथा में इसको पूरी तरह स्पष्ट कर दिया है। इस कहानी में मानसिक प्रस्तुतीकरण के कारण ही प्रलापीय शिल्प की रचना हो जाती है। कथा-नायक को कभी जमुहाई से आराम देने का खयाल आता है तो कभी बुखार की गरमी उतरने का बोध होता है और कभी छीक से भी परिणाम-प्राप्ति का स्मरण हो जाता है। और फिर "उफ़। चार बज गये। यहाँ गजर भी लगती है। शायद घाने में...हाँ, घाना वही पास ही है..। हो...गा।" अब सोकर ही रहूँगा। अपने से बोला हूँ—स्टॉप।—

अब कोई बात नहीं सोचनी।...

न—ही। कोई गिनती-गिनती नहीं।...

नही, कोई प्रार्थना नहीं भाई।...

नही—नही—नही—नही...

तुम पाँच बार नहीं बोले हो।...

तो उससे क्या हो गया, मैं सौ बार बोल सकता हूँ...।^३

१. 'विकल्प', नवम्बर १९६८, पृष्ठ ४१५।

२. 'कहानी', जून १९६८, पृष्ठ ३५।

३. वही, पृष्ठ ३५।

—ये सब आन्तर एकालाप के ही तो उदाहरण हैं, जिसके कथ्य की एकमात्र सार्यकता अन्ततः अनुष्टुप की तरह फूटी इस प्रार्थना में है—‘हे ईश्वर, किसी भी शर्त पर मुझे नोद आ जाए। लेकिन केवल एक याचना है कि सवेरे जब जगूं तो मुझे कुछ याद न रहे। केवल यह मालूम हो कि मुझे स्वप्नदोष हो गया है...।”^१

इस विचारोत्तेजक प्रलापीय शिल्प का ‘नयी कहानी’ में निरन्तर प्रयोग हो रहा है।

स्वैरकल्पना (फैंटेसी) के शिल्प का प्रयोग

स्वैरकल्पना के शिल्प-प्रयोग का मूल रूप ऐन्द्रजालिक या जादुई दुनिया के कथा-शिल्प में मिलता-जुलता है। स्वैरकल्पना में असम्भाव्य सम्भावनाओं को प्राथमिकता दी जाती है। यह अस्तु की सम्भाव्य असम्भावनाओं का खंडन करती है। ‘नयी कहानी’ में इस शिल्प का उद्देश्य सदोष मानव तथा उसके द्वारा रचे जा रहे दोषयुक्त संसार-दोनों के प्रति नया दृष्टिकोण उपस्थित करना है।

स्वैरकल्पना का उत्पादक मनुष्य-मात्र का ऐसा बोध है, जिसमें सहसा यह पता चलता है कि वह पूर्णतः परिवर्तित हो गया है अथवा एक विचित्र परिस्थिति में फँस गया है। नामवर सिंह के शब्दों में “ये कहानियाँ एक स्वाव सा जगाती हैं और दूसरे स्वाव में आँखें खोल देती हैं, बल्कि यह एक ऐसा स्वाव है, जिससे जागने के बाद हर चीज स्वाव मालूम होती है। एक तरह का पागलपन है यह ! दुनिया को बदलने के लिए लेखक अपनी कहानी की दुनिया बदल देता है। दुनिया के नियमों को तोड़ने के लिए लेखक अपनी दुनिया को दूसरे नियमों से बनाता है। जादू की छड़ी से छूकर हर चीज को वह और-का-और बना देता है। अजब नहीं, जो यह जादू की छड़ी पाठक को भी छू जाए। बचपन में इस जादू की छड़ी का असर गहरा होता था लेकिन अब इस असर को नकारना भी बचपना होगा।”^२ वस्तुतः दुनिया को बदल देने के लिए कहानीकार द्वारा कहानी के संसार-परिवर्तन का तथ्य ही स्वैरकल्पना के शिल्प की महत्वपूर्ण सोद्देश्यता और विशिष्ट उपयोगिता है। कच्छपधर्मी मनुष्य रोज-रोज अपने भीतर ही पैठना, और

१. ‘कहानी’, जून १९६८, पृष्ठ ३७।

२. डॉ० नामवर सिंह : ‘कहानी : नयी कहानी’, पृष्ठ ६६।

अपनी सीमा में ही संकुचित रहना जानता जाता है। वह मनुष्य क्या हुआ, घोषा बन गया। स्वैरकल्पना का शिल्प समय के इस गिमतते दायरे को तोड़ने में और मनुष्य को इस संकुचन से बाहर निपालने में नामयायी देने वाला शिल्प है।

साप्श्रतिक जीवन-बोध को देखते हुए प्रतीकात्मक शिल्प-प्रयोग की अपेक्षा स्वैरकल्पनात्मक शिल्प-प्रयोग आज की कहानी के लिए अत्यधिक संभाव्य है। यह प्रयोग समकालीन कहानीकार के अन्तर्विरोध तथा उसकी दुहरी नकारात्मक स्थिति को एक विशेष स्तर पर तथ्यवादी नुस्खों से विलगाता है। यही नया कहानीकार ऐन्द्रजालिक वास्तविकता के भीतर कहानियों का सज्जन करता है और कहानी में ही कहानी को वहीं-न-वहीं तोड़ता है, क्योंकि वह किसी-न-किसी स्तर पर अतिरञ्जना करता ही है। स्वैरकल्पना का शिल्प सवेदना से अधिक जुड़ा है। यह सवेदना ही मानवीय वास्तविकता को अस्तित्ववादी अन्तर्विरोधों में देखती हुई कहानी को नया बनाती है। तब ऐसा लगता है कि जिस भयावह ससार का निर्माण हो रहा है उसमें जासूसी उग्यासों, कुछ चलचित्रों के टुकड़ों और कल्पना की कतरनों का हाथ है। ऐसी कहानी अनुभव की दुहरी-तिहरी प्रणियाओं से विकसित होती चलती है। मुक्तिबोध ने पूर्ण मूर्ति की प्रतिष्ठापना के आप्रह में लिखा था : "मैं यह चाहता हूँ कि साहित्य में मानव की पूर्ण मूर्ति (वह फिर जैसी भी हो) स्थापित की जाए। तभी हम अपनी भूलक उसमें देख सकेंगे। अगर 'नयी कहानी' (या कोई भी कहानी) बंसा नहीं करती तो मेरे ख्याल से यह उचित नहीं है।"^१ स्वैरकल्पनात्मक शिल्प-प्रयोग मानव की पूर्ण मूर्ति प्रस्तुत करने में सहायक होता है। इसी प्रतिष्ठापन-प्रयत्न में यह अपने को ऐन्द्रजालिक किस्सा-कहानियों से विलग करता है। पूर्णता की प्राप्ति के लिए स्वैरकल्पना की भावधारार्थों में एकाधिक नये-पुराने अनुभव और अपने-पराये भावों को प्रवाहित करना पड़ता है। इससे स्वैरकल्पनात्मक लोक की अर्थवत्ता बढ़ती है और स्वैरकल्पना नयी दृश्यभूमिका (पर्सपेक्टिव) पा लेती है। फिर तो "इस 'पर्सपेक्टिव' से समुक्त होकर फँटेसी एक तेजोवलय में चमकने लगती है। फँटेसी पूर्णरूप से सार्वजनिक हो जाती है।"^२

काफ़का की 'मेटामॉर्फोसिस' कहानी स्वैरकल्पनात्मक शिल्प का सटीक

१. गजानन माधव मुक्तिबोध : 'एक साहित्यिक की डायरी', पृष्ठ १०६।

२. वही, पृष्ठ २६।

उदाहरण है। ओचक एक सुबह जब एक आदमी सोकर उठता है तब अपने-आपको भुनगे के रूप में बदल गया देखना है। हम इस कहानी में व्यंग्य ग्रहण करते हुए पूरी कहानी को यथार्थवादी भाषा में रूपान्तरित कर देते हैं। ‘गेटामार्फोसिस’ उस संसार की कहानी है, जो व्यावहारिक दुनिया के नियम-कानून से परे है। उसकी नियमावली अपनी है। इतना होते हुए भी उसकी दुनिया हमारी दुनिया से अधिक वास्तविक है। अपनी व्यावहारिक दुनिया के भीतर निहित जब उस अमली दुनिया को कयाकार सहसा देखकर व्यक्त कर देता है तब हम अपरिचिति-वश उसे स्वैरकल्पनात्मक कह बैठते हैं।

हिन्दी की ‘पुरानी कहानी’ में मुदर्शन की ‘एयेंस का सत्यार्थी’, जयशंकर प्रसाद की ‘स्वर्ग के खंडहर में’, जेनेन्द्र की ‘नीसम देश की राजकन्या’, जैसी कहानियाँ स्वैरकल्पनात्मक शिल्प-प्रयोग के दृष्टान्त हैं। मुक्तिबोध की ‘क्लाड-ईयरली’ और ‘ब्रह्मराक्षस का शिष्य’ कहानियों में भी स्वैरकल्पना का अत्यन्त सार्थ और सफल प्रयोग हुआ है। ‘क्लाड ईयरली’ के नायक स्वयंभुक्त अनुभव है : ‘मुझे शक हुआ कि मैं किसी फंटेसी में रह रहा हूँ।’^१ इस स्वैरकल्पना से व्यंग्य के स्वर उभरते हैं—‘भारत के हर बड़े नगर में एक-एक अमरीका है...हिन्दुस्तान भी अमरीका ही है।’^२ यहाँ कहानीकार की कल्पनाएँ—एक रहस्यमय अहाता, एक पागल जन की स्फटिक-सी तेज आँखें, एक विचित्र और आतंकभरा रहस्योद्घाटक गुप्तचर और स्वप्नलोक का अज्ञात शहर हैं। ‘ब्रह्म-राक्षस का शिष्य’ कला-सर्जक की विद्वृति-विकलता की सर्वार्थ-गमित कथा है, जैसे खेलब की ‘घोड़ा’ कहानी मानवीय वेदनाभिव्यक्ति की सर्वोत्कृष्ट कहानी है। कहानी में प्रारम्भ से ही स्वैरकल्पनिकता प्रकट होने लगती है—“जब वह चिड़ियों के घोंसलों और बरों के छतों भरे सूने-ऊँचे सिंहद्वार के बाहर निकला तो एकाएक राह से गुजरते हुए लोग ‘भूत भूत’ कहकर भाग खड़े हुए।”^३ मधुब अभिव्यक्ति की विकलता से पीड़ित कलाकार का सारा जीवन एक भूतहे मकान की तरह है और स्वयं कलाकार ब्रह्मराक्षस की तरह। मुक्तिबोध की कहानी का ब्रह्मराक्षस अपनी वास्तविकता में एक कलाकार ही है, जिसे सिर्फ अभिव्यक्ति भुक्त कर सकती है। निश्चयतः मुक्तिबोध की स्वैर-कल्पनात्मक कहानियाँ मुदर्शन, प्रसाद और जेनेन्द्र की तत्कोटिक कहानियों से

१. गजानन माधव मुक्तिबोध : ‘काठ का सपना’, पृष्ठ ६।

२. वही, पृष्ठ १०-११।

३. वही, पृष्ठ ५६।

श्रेष्ठ हैं। ध्यातव्य है कि पुरानी कहानियों में यह शिल्प जहाँ विशेषतः व्यक्ति-शिल्प बन कर उभरा है वहाँ 'नयी कहानी' में विशेषतः कथा-शिल्प बन कर।

'नयी कहानी' में स्वरकल्पनात्मक शिल्प का प्रयोग दो रूपों में हुआ है। प्रथमतः कथा की समयता में और द्वितीयतः कथा के विनोद अंश में। पहले प्रकार की स्वरकल्पना की कहानियों में कमलेश्वर की 'अपने देश के लोग', राजेन्द्र मादव की 'सिंहवाहिनी', श्रीकान्त वर्मा की 'उसका फॉस', गंगा प्रसाद विमल की 'प्रेत', चन्द्रकान्त बक्षी की 'रोमियो और जूलियट', हिमाशु जोशी की 'जो घटित हुआ है' जैसी कहानियाँ गृहस्वपूर्ण हैं तो दूसरे प्रकार की आशिक स्वरकल्पनात्मक कहानियों में श्रीराम वर्मा की 'अंधेरे में सहजित' जैसी कहानी।

कमलेश्वर की 'अपने देश के लोग' एक लघु स्वरकल्पना है, जिसमें व्यंग्य के सर्वातिशायी सीधे स्वर व्यक्त किये गये हैं। इस कहानी में अपने देश के भीतर ही एक दूसरे प्रकार की दुनिया है। कहानी की पूरी पृष्ठभूमि चिकित्सालय की है। विभिन्न अवस्था के विभिन्न रोग वाले विभिन्न व्यक्ति—दीनदयाल, सदानन्द, इब्राहिम, एस० मुश्मण्यम्, सुबतो घोष, सुबोध पकड़ासी—अपनी-अपनी गरदनो में पट्टे लगाये इकट्ठे हैं। उस दुनिया में विचित्र प्रकार की शल्य-चिकित्सा की जा रही है। वहाँ जन-सम्पर्क-अधिकारी भी बटन दाबने से बोलता और बटन दाबते ही थप ही जाता है। वह मूचना प्रसारित करता है—“भारत के जनतंत्र को स्थापित करने के लिए ऐसे नये आदमियों की जरूरत है, जो सिर्फ मन लगाकर अपना काम करें... जो सपने न देखा करें, अपनी बुद्धि का क्याश इस्तेमाल न करें, खाना-बपटा और रहने की जगह न माँगे, बड़ती हुई कीमतों से परेशान और नाराज न हो, प्रदर्शनों और आन्दोलनों में भाग न लें, क्योंकि इससे प्रगति में बाधा पड़ती है। यह विभाग बर्माचारियों के सुधार के लिए खोला गया है ताकि वे मन लगाकर सिर्फ काम करें।”

इस कहानी में अधिकाधिक वेतन माँगने वाले और सलाम नहीं ठोकने वाले आलोचक वर्षीय दीनदयाल को आत्मा, घोषड़ी, पुतलियों और पेट तक की शल्य-चिकित्सा (ऑपरेशन) होनी है। उसकी सोपड़ी से एक हाथरी निकलती है, जिसमें शृणु का विवरण, वेतन की बढ़ोतरी, बेटे को पढ़ाने के लिए भेजी गयी राशि, महापना-कोशों में दिये गये चन्दे आदि का उल्लेख है।

उसकी पुतलियों से निकलने वाली चित्रपट्टी (रील) में मकानों की, सुन्दर साड़ियों, कमीजों, पैंटों, कोटों से भरी चकमक दूकानों की, होटलों की, राशनों की, बच्चों की मुसकुराहटों की, उनकी पोशाकों, दवाओं, फलों, मंदिरों आदि तीर्थस्थानों की छवियाँ मिलती हैं। पेट चीरते ही घुएँ का गुवार निकलता है, बीड़ी के टुकड़े और राशनकांड मिलते हैं। सीना चाक करते ही घड़कते दिल की जगह मकड़जाल नजर आता है, जिसमें एक जीवित मकड़ी मिलती है। विदेशी विशेषज्ञों से भरपूर चिकित्सकों के उस समुदाय में एक चिकित्सक दीनदयाल की खोपड़ी में सचिकाओं (फाइलों) का चुना हुआ गट्ठर भर कर कटोरेदार हड्डी चढ़ा देता है, पदाधिकारियों के चित्र लेकर आँखों के कोटर भरता और पुतलियाँ जड़ देता है, पेट में मँहगाई-भत्ता बढ़ने और मूल्यह्रास होने की कतरन फटिका (आलपिन) से नत्थी कर ढाल देता है, पेट की सिलाई कर सीने में दिल की जगह परस्पर का टुकड़ा ढाल टाँके लगा देता है और मुँह खोलकर परछाईनुमा आत्मा को भीतर घुसेड़ देता है; साथ ही जवान में भी दो टाँके मार देता है। वह डॉक्टर उसकी पीठ थपथपा कर उसे मेज से उठाता और बैठा देता है। “इस शल्य-चिकित्सा के बाद दीनदयाल खुस्ती से खड़ा हो गया। उसने झुक-झुक कर अपने पब अफसरों को सलाम किया और बाहर निकल गया। उसके जाते ही बलक ने आवाज लगायी—सदानन्द... उम्र २५ साल...मर्ज...।”^१ इस प्रकार स्वरकल्पना के शिल्प में रचित यह कहानी अपने देश की समग्र प्रशासकीय व्यवस्था पर करारा तमाचा मारती है। इस स्वरकल्पनात्मक शिल्प-प्रयोग की बड़ी विशेषता यह है कि अब तक जहाँ स्वरकल्पना के निर्माण में धार्मिक अथवा लौकिक मिथको का सहारा लिया जाता था, कमलेश्वर ने वहाँ यात्रिक-वैज्ञानिक मिथक का व्यवहार किया है।

‘सिंहाहिनी’ राजेन्द्र यादव की स्वरकल्पनात्मक कहानी है। इस कहानी के पहले अपने वक्तव्य में उन्होंने लिखा है : “जब बाहरी और भीतरी किसी भी यथार्थ को अपना विवेक और मन समर्थन न देता हो और सब-कुछ बकवास या ऐन्सर्ड लगता हो उस समय दो ही विकल्प हैं कि या तो भोले बने रह कर हम परम गंभीरता से उसमें रस लेते रहें, उसे तरह-तरह के अर्थ और व्याख्या देते रहें या उससे अलग हटकर उसकी खिल्ली उड़ाएँ—उसे उपहासास्पद रूप में पेश करें, खूबमूरत औरतो के मुँह बना दें, गधे के शरीर पर आदमी का मुँह

१ : कमलेश्वर : ‘अपने देश के लोग ‘ज्ञानोदय’, मार्च १९६५, पृष्ठ २४।

लगा दे, शेर को विनोया दाढ़ी भेंट कर दें, ।"^१ 'सिंहवाहिनी' को उक्त दूसरी वैकल्पिक प्रयोजनीयता प्रदान करते हुए स्वरचलना में शिल्पित किया गया है।

यादव की 'सिंहवाहिनी' में उनकी 'अघा शिल्पी और आँगो वाली राजकुमारी' की तरह ही एक राजकुमारी है, जिमने अपनी सहेलियों और स्वयं राजा के साथ चाहने पर भी शादी नहीं की है। आँगो वाली राजकुमारी ज्ञान की पिपासिता है तो सिंहवाहिनी बहुत बिदुषी है। उसकी "एक ही इच्छा थी, ऐसा कुछ किया जाए, जो अद्भुत हो, नया हो और अभी तक किसी ने न किया हो ।"^२ लोगों द्वारा बहुत पूछे जाने पर अंततः राजा ने वह अपनी इच्छा प्रकट करती है—“शेर पालूंगी... जिन्दा शेर पालूंगी ।”^३

राजकुमारी शेर पालती है—पहले जालदार घेरे में, फिर अपने पार्श्ववर्ती कमरे में। पहले उसकी बदबू उसे सहन नहीं होती। उसका कच्चा मांस खाना उसे प्रिय नहीं लगता। हाँ, उसके शरीर की बिजली-सी लचक उसे भाती है और कुछ अजूबा करने के चक्कर में वह उसका विश्वास बनाये रखना चाहती है। आखिर उसके द्वारा रोज देखे जाने के कारण सिंह उससे घुलमिल जाता है और राजकुमारी उसे बगल के कमरे में ले आती है। इस प्रक्रिया में राजकुमारी को अपने-आप को मारना पड़ता है। उसे अपने को शेर के अनुकूल बनाना पड़ता है—“मैं जानती थी कि इसके लिए अपनी रुबि, सस्कार और अह सभी को मारना होगा, अपने को उसके ही हिसाब से ढालना होगा ।...लेकिन मैंने तय कर लिया था, मैं करूँगी...” ।^४ और राजकुमारी को काफी सिद्धि-प्रसिद्धि मिलती है। पर दूसरी ओर उसके कमरे के परदे अब रंगीन नहीं रह जाते। कीमती गलीचे, भाड़-फानूस और फूल-पौधों पर धूल जम जाती है। वह स्वयं जब चमड़े के पट्टों में जकड़ी सोती है तब उसका जोड़-जोड़ दुखने लगता है। जो राजकुमारी एक दिन उस शेर को अपने पर आश्रित समझती थी, उसकी जख्मों पर मिनट-मिनट पर ध्यान देती थी वही धीरे-धीरे शेर से विमुख होने लगती है। उसका नशा उतरने लगता है। वह वनवास से सौटना चाहने वाले व्यक्ति की तरह अपनी दुनिया में वापस आना चाहती है। उसके इस प्रकार विमुख होने से शेर उस

१. राजेन्द्र यादव : 'सिंहवाहिनी', 'विकल्प', नवम्बर १९६८, पृष्ठ ३६५।

२. वही, पृष्ठ ३६७।

३. वही, पृष्ठ ३६७।

४. वही, पृष्ठ ३७३।

विगड़ना पुरु करता है। कभी वह पहरेदार को घायल करता है तो कभी वह किसी की जान ले लेता है। एक दिन राजकुमारी अपने प्रिय शेर को खूब पीटती है, शिकारी द्वारा उसके दाँत निकलवा लेती है तथा पंजों के नाखून बतारवा देती है। शेर कुत्ते से भी गया-बीता हो जाता है। वह आर्तस्वर में दहाड़ता रहता है। राजकुमारी शेर को साधारण प्राणी नहीं बना पाती है। उसे शेर के माय अपने-आप का जोड़ा जाना बुरे ढंग से लज्जित करने लगता है और एक दिन वह शेर को गोली मार देती है। वह अपनी सहेली को बुलाकर वही सब कहती है जो एक दिन उसकी सहेली ने उससे कहा था—

“शेर पर सवार आदमी से अधिक मजबूर कोई दूसरा नहीं होता। न वह जीता है और न मरता। इस शेर को देखने से पहले ही जब किसी शेर को पालने की बात मेरे दिमाग में आयी थी, सच पूछो तो मैं सभी उस पर सवार हो गयी थी और वही मुझे भटका रहा था।” कहानी की ये अयंमयी पंक्तियाँ हैं। सहेली ने यह भी बताया था कि सिंह एक दिन अपने अपाल पकड़े व्यक्ति को अन्ततः परास्त कर ही देता है। पर यहाँ राजकुमारी ने ही सिंह को समाप्त कर दिया। अब कुशल कारीगरो द्वारा शेर की छाल में भुस भरवाकर उस राजकुमारी के खूबमूरत कमरे के बीचोबीच खड़ा किया गया है। दर्शको को यह मृत नहीं प्रतीत होता है। जब कोई उसके विषय में पूछता है तब राजकुमारी सविस्तर सब-कुछ बताती है। अब तो वह “दर्शको, अतिथियो से छुट्टी पाकर अपनी जिन्दगी में लौट आयी है।”

श्रीकांत वर्मा की ‘उसका क्रॉस’ एक ऐसे व्यक्ति की कहानी है, जिसकी दुनिया इस दुनिया में रहते हुए भी दूसरी हो गयी है। उमे कमरे से बाहर हर-कही ऐसा लगता है कि उसे मारा जा रहा है। कभी उस पर टमाटर और अंडो की बौछार होती है तो कभी उसको पकड़ कर बहुत-बहुत पीटा जाता है। उसे रस्ती से बाँधा जा कर निर्भमता से मारा जाता है। इन बातों के होते रहने की अवधि में जब कभी वह इनका उल्लेख दूसरों से करता है तब लोगों को उसका विश्वास नहीं होता—“वहाँ... उसने सड़क की ओर उँगली से इशारा करते हुए... वे सब”। उन दोनों ने आश्चर्य से सड़क की ओर देखा। मगर वहाँ कुछ न था। भीड़ केवल गुजर रही थी। दूकानदार ने झन्झककर कहा—‘मगर वहाँ तो कुछ भी नहीं।’ उसने खुली-खुली आँखों से उन दोनों

१. राजेन्द्र यादव ‘सिंहवाहिनी’, ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ ३८०।

२. वही, पृष्ठ ३८१।

को देखा। वह सोच नहीं पा रहा था कि वे यह समझ क्यों नहीं रहे हैं कि वे सब उसे टमाटो और अंडों से पीट रहे हैं।^१ भिगोपी हुई बेंत को मार खाने के बाद जब वह घाना पहुँचता है तब वहाँ भी उसकी बात पर विश्वास नहीं किया जाता। थानेदार उससे सबूत माँगता है, गवाह पूछता है और जब वह इन सब को प्रस्तुत करने में असमर्थ होता है तब उसे चिकित्सकीय परीक्षा (मेडिकल एग्जामिनेशन) के लिए भेज दिया जाता है। चिकित्सक उसे अपने कमरे में बिल्कुल नंगा कर उसकी जाँच करता है। वह चिकित्सक को अपना एक-एक अंग छूकर दिखाने हुए अपनी पीड़ा व्यक्त कर देना चाहता है। पर चिकित्सक उसे चुप रहने को कहता है। अपने प्रतिवेदन (रिपोर्ट) में चिकित्सक बताता है कि शरीर पर चोट का कोई निशान नहीं है। वह घाना से निराश मन निकलता है कि उस पर फिर टमाटो और सड़े अंडों की बौछार होने लगती है। वह चौतरफा बौछार से हार कर फिर भागने लगता है। कहानी समाप्त हो जाती है। इसमें आधुनिक जीवन-प्रणाली और व्यवस्था पर व्यंग्य है। भीड़ किसी की पीड़ा नहीं देखती और आदमी अपने में सिमटा अजनबी बना रहता है—“घबड़ा कर उसने चिल्लाना शुरू किया—‘बचाओ’। मगर उसने देखा कि कोई भी उसकी पुकार नहीं सुन रहा है। सब लोग बिना उस पर ध्यान दिये अपने रास्ते आ-जा रहे थे।”^२ प्रशासनिक और राजनीतिक व्यवस्था की मार से व्यक्ति लबाहू है। और कानून है, जो वास्तव में किसी अस्त व्यक्ति की सहायता नहीं कर सकता, क्योंकि उसे साक्ष्य और प्रमाण चाहिए। बिना इसके वादी की कोई मुतवाई नहीं हो सकती। इस कहानी के कथानायक ने ठीक ही तब को झूठा, मक्कार और अधा कहा है। अन्तिम व्यंग्य आत्मिकता की भक्ति-शक्ति पर भी है—“पिटते हुए एक बार उसने आकाश की ओर देखा और बुदबदाया, दया करो। मगर उसे लगा, सबसे ज्यादा अंडो और टमाटो की बौछार तो आकाश से ही हो रही है। हार कर वह फिर भागने लगा।”^३

दूधनाथ सिंह की 'कोरस' कहानी का प्रारम्भ कुछ लोगो द्वारा एक लम्बी छाया का पीछा करने से होता है। इस कहानी में चाँदनी रात में कुत्तो और मुअरों के बीच बगी बच्चों की दुनिया है, भोपड़ियों के बाहर मच पर प्रवचन देता देवता है, जिसको मच से घसीट कर लाया जाता है, फिर उसका

१. श्रीकान्त वर्मा : 'झाड़ो', पृष्ठ ४०।

२. वही, पृष्ठ ४६।

३. वही, पृष्ठ ४७।

सिर बूटो से कुचल दिया जाता है। कुचलने पर मालूम होता है कि उसके दिमाग के सारे पुञ्ज विदेशों में बने हुए हैं, जिनमें जग लग चुकी है। कुचलने वाले लोग नेता के साथ-साथ यह माल पाकर बहुत खुश होते हैं। इस देवता के दिमागी पुञ्जों की जंग छुड़ाने की कोशिश की जाती है। ‘कोरस’ में नर-नारियों द्वारा उनकी आँखें खुद निकाल कर हथेली पर रखवा दी जाती हैं। इनको देखकर मेता के साथ वाला पूरा गिरोह चकित रह जाता है। इस कहानी में स्वैरकल्पना वर्णन के अतिरिक्त संवाद में भी है—“तुमलोग अपने बच्चों की अँतड़ियों का क्या करते हो?”

“हमारे पास बच्चे नहीं हैं।”

“फिर वह सुअरवाड़े में कौन बिलबिला रहे हैं?”

“सुअरें ब्या रही होगी।”

“क्या तुम्हें आदमी और सुअरों में कोई फर्क नहीं जान पड़ता?”

“तुम्हारे लिए क्या फर्क पड़ता है?”

“तुमलोगों के बच्चे सुअरों के पेट से पैदा होते हैं?”

“तुमलोग तो यही समझते हो।”

वर्णन तो स्वैरकल्पनारमक बोध देने के लिए आत्यंतिक रूप में समर्थ है ही—“रात काफी गहरा गयी थी और रास्ते के पुराने खडहरों में बूढ़े उल्लुओं की ऊ—ऊ—ऊफ़ शुरू हो गयी थी। उन्होंने काफी कोशिशें की, लेकिन ना-काम रहे। सामने नदी थी और उसका चौड़ा पाट अँधेरे में भूरे सगमरमर की तरह जमा था। वह लम्बी छाया उन्हें घंटा बता कर उस सगमरमर पर पाँव रखती उस पार निकल गयी थी।”^१ कहानी में जिस ध्वन्य को स्वैर-कल्पनारमक शिल्प-प्रयोग से उभारा गया है उसका अनुभव-बोध अपने गहरे अहसास के साथ कथांत की इन पक्तियों से हो जाता है—“सुबह हो गयी थी। मैंने देखा, मेरी गरदन एक भयावने फीलपाँव के नीचे दबी हुई थी, जिसकी लम्बी छाया दूर-दूर तक पसरी हुई थी।”^२ पूरी कहानी में स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद के भारतवर्ष की कष्टप्रद और आतंकित करने वाली राज-नीतिक, सामाजिक और आर्थिक स्थितियों का उल्लेख है। ये स्थितियाँ भयावने फीलपाँव की तरह जनता के ऊपर सवार हैं। इनका प्रभाव बहुत दूर-दूर तक

१. दूधनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ ११०।

२. वही, पृष्ठ ११३।

३. दूधनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ ११६।

है। सचमुच ये अरुद्धों के मानिन्द हो गयी स्थितियाँ हैं। ‘फीलपाँव’ का प्रयोग कर देश को हुए इस महारोग के अर्थ को भी उजागर किया है। दाबने-चापने वाली यह दुर्वह स्थिति कुदृष्ट तो है ही, रोग भी है, जिसका शल्य-चिकित्सा जैसा कोई इलाज भी नहीं। कहानी का आरम्भिक वाक्य—
 “वे सभी एक लम्बी छाया का पीछा कर रहे थे। उन्हें कई वर्ष हो गये थे। उन्होंने वर्षों को बड़े जतन से संचित कर रखा था...”^१ जैसे आजादी मिलने के बाद के व्यापक समय-प्रसार को रेखांकित करता है और फीलपाँव दबोच तथा छाया के विरोध में जगनेवाली शक्तियों को चिन्तित करते हुए राज-नीतिक व्यंग्य को सूँझवार बना देता है।

गंगा प्रसाद घिमस की कहानी ‘प्रेत’ में कौतूहल, रहस्य और आतंक है। कहानी भूत-प्रेत की नहीं होकर स्वरकल्पनात्मक है। ‘प्रेत’ का नायक मुकुन्दीलाल है। एक सदं रात में जब वह हमेशा की तरह घर सोटता है तब उसे लगता है कि कहीं कोई चीख रहा है। उसके रुकने के साथ ही कोई उसकी ओर दौड़ता, उलटा भागता और जोरो से ‘भूत, भूत’ चिल्ला उठता है। वह एक औरत होती है। इस घटना के बाद एक दिन उसे एक खत मिलता है, कि तू प्रेत है। वह उस चिट्ठी को नष्ट कर देता है, पर डाकिया दुबारा वही चिट्ठी उसकी पत्नी को दे जाता है। चिट्ठी पर वर्षों पहले की तारीख होती है—बीस साल पहले की डाक-मुहर। मुकुन्दीलाल के दफ्तर में भी लोग उसको कहते हैं कि वह भूत की तरह काम करता है। ऐसे वाक्यों के बाद ही मुकुन्दीलाल की वह यात्रा शुरू होती है, जिसमें वह अपने-आप को मुकुन्दीलाल सिद्ध करना चाहता है। इस सदर्भ में वह भूतों के विषय में भी जानकारी करता है, पुनर्जन्म की कथाएँ पढ़ता है और यह भी जान लेता है कि भूत की पहचान उसके उसले पाँव से होती है और भूतों की तस्वीरें नहीं आती। उसे याद आता कि उसकी शादी की तसवीर में भी उसकी पत्नी की तसवीर तो ठीक थी, पर उसकी तसवीर साफ नहीं आ सकी थी। अन्त में वह गोधू बाबू का इन्तजार करता है, जो सही मुकुन्दीलाल के निरादर्य वे और एकमात्र ऐसे आदमी थे, जो शायद

आपलोग भी यह तलाश कर लीजिए कि आपके पाँवों में छह उँगलियाँ हैं— इस शक से मुक्त होकर कि आप प्रेत-योनि से नहीं आये हैं।^१

चन्द्रकान्त बक्षी की 'रोमियो और जूलियट और...' कल्पना में आधुनिक वातावरण में रोमियो और जूलियट को चित्रित कर कहानी को नयी अर्थवत्ता दी गयी है। एक चिकित्सक के कमरे से आज के वातावरण में रोमियो और जूलियट दोनों के निकलने और उनमें से एक के अपने सम्भाव्य रोग 'टिटेनस' और दूसरे के 'सायनस' की चर्चा करने के कारण कहानी स्वरकल्पनात्मक हो गयी है। इस कहानी में रोमियो और जूलियट दोनों ही विवाहित हैं, दोनों को बच्चे भी हैं। यहाँ दोनों के बीच प्रेमातिशायी भावना का अभाव है और दोनों ही के सम्बन्ध नितान्त औपचारिक तथा ध्यावहारिक हैं। कहानी के अन्तिमार्ध से भी स्वरकल्पना का शिल्प-प्रयोग स्पष्ट हो पड़ता है—“ऑफिसर्स क्वार्टर्स की बजाय उसके पंर अनायास डॉक्टर के क्लीनिक की ओर चल पड़े। याद आया तब वह रुक गया और एक ठहाका मार कर हँस पड़ा।”^२

हिमाशु जोशी की कहानी 'जो घटित हुआ है' नौ अध्यायों में विभक्त है। इसमें समकालीन भारतीय जीवन की सारी विसंगतियाँ स्वरकल्पनात्मक शिल्प में उपस्थित हैं। इस कहानी का मूल स्वर समकालीन भारतीय राजनीति की सफाजी को नग्न करना है। इसमें कठोर व्यंग्य-भाव है और परोक्षतः आक्रोश का भी ध्वनन है। व्यंग्य के लिए इतिहास के तथ्यों का विपरीत प्रस्तुतीकरण इस कहानी का स्वरकल्पनात्मक वैशिष्ट्य है...“मुझे अत्यन्त भली-भाँति याद है—पहले और दूसरे—दोनों महायुद्धों में जीत हिटलर की ही हुई थी। जापान ने दुनिया में सबसे पहले परमाणु बम बनाया था, जिसका प्रयोग लंदन और वाशिंगटन में किया था—जिसमें एक करोड़ गरीब ग़ोरे मरे थे। और इतिहास में पहली बार पन्द्रह अगस्त सन् १९४७ को भारत मुलाम बना था, जिसे रूस, अमेरिका, ब्रिटेन, चीन और पाकिस्तान—सबने मिलकर बराबर-बराबर बाँट लिया था।...”^३ यह स्वरकल्पनात्मक कथन भारतीय और वैश्विक—विशिष्ट और सामान्य—दोनों प्रकार के जीवन में आयी विसंगति पर गहरा व्यंग्य करता है। कुल मिलाकर आरंभ से अन्त तक जीवन को आक्रान्त करने वाली भयावहता प्रच्छादित है।

१. गंगा प्रसाद विमल : 'प्रेत', 'धर्मयुग', -३१ अगस्त '६६, पृष्ठ १३।

२. चन्द्रकान्त बक्षी : 'रोमियो और जूलियट और ..' 'धर्मयुग', १६ अक्टूबर, '६६

३. 'विकल्प', नवम्बर १९६६, पृष्ठ ४८६।

अशतः स्वरकल्पना के शिल्प-प्रयोग का उदाहरण श्रीराम वर्मा की 'अंधेरे में सहिजन' कहानी है। कहानी के अन्यपुरुष नायक 'वह' को स्वप्नचित्रात्मकता आश्चर्यपरक है—“उसने देखा : वह कुछ लोगों को छोड़ने आया है। लोग गर्मियाँ बिताने पहाड़ जा रहे हैं। डिब्बे के उस पार इजन की लाल आग जलती दीख रही है। वह खटभलों को, होटलवाले को, चायवाले को, सड़को को, विश्वविद्यालय को, पहाड़ जाते लोगों को, भीड़ और ट्रेनो सहित पूरे स्टेशन को और उस 'सड़ी व्यवस्था' को उस आग में एक-एक कर भोक रहा है और अंत में रोता हुआ सायरूम में सील मछली के ऊपर बैठा नगा नगा रहा है—वह उसमें बह रहा है और उस गर्म पानी में पत्थर तैर रहे हैं, एक-एक पत्थर को वह उठाकर फेंकता है और वे फिर पानी में छपाक-छपाक गिर रहे हैं। नीचे बूबे हुए पहाड़ हैं, मरी हुई सील है।” इस प्रकार 'अंधेरे में सहिजन' के नायक 'वह' को कहानी में स्तर-स्तर पर नियोजित सांकेतिकता के अतिरिक्त स्वरकल्पना भी गहरी अर्थवत्ता तथा सार्थकता देती है। साथ ही 'वह' के मन की अतृप्त, भटकती इच्छा, उसका आक्रोशपूर्ण विद्रोह, उसका पश्चात्ताप, राष्ट्रीय व्यवस्था की दुरुपयोगी अव्यवस्था—सब-कुछ को उभारकर प्रस्तुत करने वाला उक्त स्वप्न-चित्र अत्यन्त प्रभविष्णु बन जाता है।

वस्तुतः आज की युगीन विसमति को स्वरूप देने के लिए, उस पर व्यंग्य करते हुए उसे गहरे रूप में अर्थवान बनाने के लिए 'नयी कहानी' में स्वरकल्पना के शिल्प-प्रयोग की सार्थकता है।

व्यक्तित्व के दो रूपों में प्रस्तुतीकरण के शिल्प का प्रयोग

'नयी कहानी' में एक ही व्यक्तित्व के द्विधा विभाजन का शिल्पगत प्रयोग भी हुआ है। ऐसे शिल्प के प्रमुख प्रयोक्ता रमेश बशी और कृष्ण बलदेव बंद हैं।

रमेश बशी अपने कथा-नायक के विषय में 'धर्मयुग' के 'कथा-दशक' में आत्म-कथ्य लिखते हुए द्विधा विभाजन को स्पष्ट करते हैं। उनके बड़के और छुट्टू दोनों एक ही व्यक्ति के दो रूप हैं : दो भिन्न मनःस्थितियाँ। इसीलिए दोनों जुड़वाँ हैं। बशी ने 'आत्मकथ्य' में विलग होती इन दो भिन्न मनःस्थितियों को अच्छी तरह अवरेखित किया है—“बदके को देखकर सोचता हूँ और पूछ नहीं पाता हूँ कि यह दुहरी जिन्दगी और उसके डोने की विवशता क्या है ? वह व...हाँ खड़ा है : डार्क पेंट और हैडलूम का मर्दन बुशर्ट...एक

खूब दुबली जँचाई और चेहरे पर अनिश्चय के भाव । वही उतर दे सकता है, मैं तो महज नाम हूँ, उसके जीवन का एक पहलू केवल, उसके साथ जन्म लेने का संयोग-मात्र, उसकी दुहरी जिन्दगी का एक प्रतीक भर, आधुनिक मन-स्थितियों पर एक तीखा-तुशें व्यंग्य ।”^१ ‘शबरी’ एक व्यक्ति द्वारा ढोयी जाने वाली दुहरी जिन्दगी का सुन्दर उदाहरण है । ‘शबरी’ का छुट्टू ‘शबरी’ के बड़के का ही अचेतन है । वह अतृप्त-पिपासित व्यक्तित्व, जो नये रूप में सजित होकर अपनी सम्पूर्णता प्राप्त करना चाहता है । ‘शबरी’ के कथा-नायक का व्यक्तित्व इसी अर्थ में दुहरी जिन्दगी ढोने वाला या द्विधा विभाजित कहा जा सकता है । घर-गृहस्थी में बँधे कथा-नायक बड़के का निर्बन्ध-स्वच्छन्द रूप ही छुट्टू है । बड़के भोगा जाता हुआ वर्तमान है और छुट्टू अतीत, जिसे वर्तमान पौनःपुनिक रूप में यात्किचित् भूल-सुधार करता हुआ पाना चाहता है ।

कृष्ण बलदेव वैद का ‘मेरा दुश्मन’ इसी शिल्प का प्रयोग है । ‘मरी हुई मछली’ में वैद ने लिखा है—‘उस नर्म-सी आहट पर अपने-आपको उछलता देखकर उसे भ्रम हुआ जैसे वह दो टुकड़ों में विभक्त हो गया हो ।’^२ ‘मेरा दुश्मन’ में कथा-नायक जिस दूसरे आगन्तुक से बार्ता करता है वह कोई अन्य पुरुष न होकर उसी का दूसरा रूप है—दो टुकड़ों में विभक्त । इसमें व्यक्ति को अन्त-द्वन्द्व-पूर्ण ढंग से दिलाया गया है—“अब मेरे सामने दो रास्ते हैं । एक यह कि होश आने से पहले मैं उसे जान से मार डालूँ । और दूसरा यह कि अपना जरूरी सामान बाँध कर तैयार हो जाऊँ और ज्यों ही उसे होश आये, हम दोनों फिर उसी रास्ते पर चल दें, जिससे भागकर कुछ बरस पहले मैंने माला की गोद में पनाह ली थी ।”^३ इस प्रकार वैद ने “एक ही व्यक्ति के अन्दर छिपे दूसरे व्यक्ति को मूर्त रूप देकर उसका चित्रण किया है ।”^४

बटरोही की ‘सहयात्री’ भी व्यक्तित्व के द्विधा प्रस्तुतीकरण के शिल्प का प्रयोग है । ‘सहयात्री’ में दोनों रूप कथानायक के ही हैं, एक अतीत-व्यतीत है, दूसरा वर्तमान में बनता-सँवरता, जिसका उपयोग भविष्य में होनेवाला है । वर्तमान व्यक्तित्व अतीत-व्यक्तित्व के प्रति उसकी निरूपयोगिता और अना-

१. रमेश बशी : ‘दुहरी जिन्दगी’ (हिन्दू पाकेट बुक्स), पृष्ठ १६ । साथ ही द्रष्टव्य : ‘धर्मपुत्र’ के ‘एक कथा-दशक’ का आत्मकथ्य, १६ फरवरी, १९६४ ।

२. कृष्ण बलदेव वैद : ‘मेरा दुश्मन’, पृष्ठ ७१ ।

३. वही, पृष्ठ १४० ।

४. उपेन्द्रनाथ ‘अशक’ : ‘हिन्दी-कहानी : एक अन्तरंग परिचय’, पृष्ठ २४४ ।

वश्यकता को स्पष्ट करता, अपनी अपेक्षाकृत अधिकाधिक शक्ति-सम्पन्नता सिद्ध करता है—‘वे लोग तुम्हे भूल जाएंगे। इसलिए नहीं कि तुम्हारा कोई उपयोग नहीं रह जाएगा, बल्कि इसीलिए कि तुम्हारे स्थान पर तुमसे रही अधिक शक्तिमान मैं आ जाऊँगा। मेरे जीवन की वह नयी शुरुआत लोगों के सम्मुख होगी। यह शुरुआत तुमसे बिल्कुल अलग नये किरम के आदमी का समर्थन करेगी।’^१

इस प्रयोग की विशेषता दो ससारों में विभक्त अनुभव को, जो विभिन्न स्तरों पर एक-दूसरे को काटते और एक-दूसरे का प्रत्याख्यान करते हैं, उसकी पकड़ की सारी बेकसी को विशेष शिल्पगत धरातल पर चित्रित-वर्णित करने की है।

एक कथान्तर्गत कई कथा-नियोजन के शिल्प का प्रयोग

‘नयी कहानी’ में एक कथा के अन्तर्गत कई कथाओं के नियोजन का शिल्प-प्रयोग भी हुआ है। इस शिल्प के प्रयोग दो रूपों में हुए हैं। कभी-कभी समान यजन की एकाधिक कहानियाँ एक साथ नियोजित की गयी हैं, जिनके सम्मिलित रूप से एक सुनिश्चित प्रभाव उत्पन्न हुआ। यह प्रयोग चर्चित सश्लेष-शिल्प से अपनी अस्मिता में भिन्न है। सश्लेष में दो कथाओं की धारें किन्हीं स्तरों पर एक-दूसरी को काटती तो किन्हीं स्तरों पर एक-दूसरे से मिलती-जुलती चलती हैं। पर विवेच्य शिल्प की सभी कहानियाँ आदि से अन्त तक अपनी ऐकान्तिकता में पूरी रहती है। इनका सश्लेष यदि संभव है भी तो कथाओं में सजके अमूर्त प्रभाव-रूप में ही। यही कहानी की सोद्देश्यता को बल मिलता है। दूसरे रूप में शिल्प-प्रयोग में एक पूरी कहानी में कई छोटी-छोटी कहानियों को संयोजित किया जाता है। इससे पूरी कहानी का उद्देश्य सार्थ होता है, अर्थ को तीव्रता और प्रखरता मिलती है।

प्रथमकोटिक शिल्प-प्रयोग के उदाहरण कमलेश्वर की ‘एक थी विमला’ और रमेश बक्षी की ‘अलग-अलग कोण’ जैसी कहानियाँ हैं। ‘एक थी विमला’ में चार अलग-अलग मकानों की कहानियाँ हैं। पहले मकान की कहानी विमला की है, दूसरे मकान की कहानी कुन्ती की, तीसरे मकान की कहानी सज्जा की और चौथे मकान की कहानी सुनीता की। हर कहानी की समाप्ति एक अन्दाज से की गयी है। अपनी कहानी के अन्त में कहानीकार विमला को सुनील और समझदार सड़की कहता है, कुन्ती के गृध्रनुमा (?) दिन के

पूरी तरह स्पष्ट ही कर दिया है। तीनों कहानियाँ 'एक प्यार करने वाले आदमी' के चिन्तन-क्षेत्र में गड़ी हैं। इन कहानियों की 'विभक्ति में अनु-स्यूति' की यही सार्यकता है।

दूसरी कोटि की कहानी का उदाहरण गुरुवचन सिंह की 'पीटर और बाबू चाँद' कहानी है। इसमें शकर बाबू अजीनवीस और पीटर की भूमिका है, जिसके समय प्रभाव को दुकाने के लिए बूढ़े स्मिथ, मास्टर गोविन्द और गाढ-गिल की कहानी सायी जाती है। शकर बाबू और पीटर के मातावरण को ये तीनों कहानियाँ गम्भीर रूप में अर्पवान कर देती हैं। कहानी के उपान्त में गुरुवचन सिंह ने लिखा है—“कितना अजीब है पीटर भी। एक बूढ़े बरगद के सिवा उसका अपना कोई साथी नहीं। उसके पत्तों की सरसराहट का अर्थ वह समझता है शायद। इसीलिए कभी अंधेरे में वह सोया-गोया, लेटा-लेटा, उठ-कर बैठ जाता है और कुछ फुमफुसाने लगता है। बचने लगता है, जैसे वह कोई पागल हो।”^१ शकर बाबू का साथ पीटर को लगापे का निश्चिन्त योष नहीं दे सकता, क्योंकि कारखाने के गामने के बरगद के पेड़ के तले कई अजीनवीस आये और चले गये। उसके इस निहगपन के अहसास को तीनों लघु कथाएँ गहरा देती हैं। सचमुच बूढ़े बरगद के सिवा उसका कोई साथी नहीं। कहानी में तीनों लघु कहानियों के नियोजन का शिल्प-प्रयोग एक ओर शकर बाबू की अस्थापिता और पीटर की ऐकात्मिकता को इंगित करता है, दूसरी ओर पीटर के मन में गहन मृत्युयोष को भी दीर्घायित कर देता है।

आवर्तक शिल्प का प्रयोग

आवर्तक शिल्प सम्पूर्ण कथा में 'भरत-से सुत पर भी सन्देह, गुलाब लक न उसे जो गेह'—जैसे गूँज-अनुगूँज उठाने वाले शब्द, वाक्य-स्तब्ध या सन्दर्भ के आवर्तन का प्रयोग है, जिससे कहानी को विशेषता, व्यञ्जकता और सार्थकता, प्राप्त होती है। यह मूलतः भाषा का 'जेस्चर' है, जिसे शिल्प में आकृत किया गया है।—'जेस्चर' भाषा की भगिमा है। वह आधुनिक भाषा के कभी तले, कभी परे और कभी पार्श्व में सक्रिय होता है। भाषा शब्दों से बनती है और 'जेस्चर' उसकी गतिमयता से।^२ 'नयी कहानी' के रचनाकारों ने इस भाषाई

१. 'कहानी', अक्टूबर १९६६, पृष्ठ ४८।

२. आर० पी० ब्लैकमूर : संगुएज एज जेस्चर (जार्ज ऐलेन ऐंड अनविन लि०, लंडन, १९५४), पृष्ठ ३।

गतिमयता को कहानी की मूल संवेदना से ऐसे एकीकृत कर दिया है कि एक नया शिल्प ही साकार हो उठा है। ऐसे शिल्प-प्रयोग कमलेश्वर और शिव-प्रसाद सिंह ने किये हैं। कमलेश्वर की ‘नागमणि’ और शिवप्रसाद सिंह की ‘आदिम हथियार’ कहानियाँ इस शिल्प-प्रयोग की श्रेष्ठ निदर्शनाएँ हैं।

‘नागमणि’ में विश्वनाथ को वर्णमाला का पाठ चील की धीख से टूटता-जुड़ता प्रतीत होता है—“अ...आ...इ...ई...क र कर...प र पर...घ र धर। राम खाना खा। राम खाना खा। अब धर चल। राम अब चल।”^१ प्रारम्भ के बाद जब कहानी अपनी त्वरा में आती है तब भी रह-रह कर कदमों से एक आवाज बहुत निकलती है “...अब धर चल...बायें, दायें बायें...अब धर चल।”^२ छोड़ी दूर बाद फिर पंरों से वही आवाज निकलती है “...अब धर चल...”^३ कथा के पूर्वमध्यान्त में वस एक आवाज है “...कमरों में गूँजते हुए स्वर हैं...अ...आ...इ...ई...।”^४ कहानी के उत्तरमध्यान्त में विश्वनाथ बाकर को पढ़ाता है—“करो धुरमात...अ...आ...इ...ई।”^५ फिर तो अ...आ...इ...ई...की आवाज उमरती रही और जब कहानी अन्त करती है तब भी विश्वनाथ के मुँह से अ...आ...इ...ई की हल्की-सी आवाज निकलती है। एवविध पूरी कहानी ‘अ आ इ ई’, राम ‘अब चल’ तथा ‘उठ जाग मुसाफिर भोर भई’ के आवर्त्तक शिल्प में ग्रथित है। यहाँ आवर्त्तन की प्रतिया प्रत्याह्वान की भी है और प्रकृत विकास की भी, जो कथा की मूल संवेदना को निखारती, सप्रेषणीयता और प्रभावान्विति की शर्त तक पूरी करती है।

शिवप्रसाद सिंह की कहानी ‘आदिम हथियार’ का आरम्भ इस प्रकार होता है—“अब ?” एक बोला।

“अब ?” सभी बोले।^६

दो अनुच्छेदों की दूरी तय करने के बाद—“तब ?” एक बोला।

“तब ?” सभी बोलते।^७

१. ‘धर्मपुग’, १७ अगस्त १९६६, पृष्ठ १६।

२. वही, पृष्ठ १६। ३. वही, पृष्ठ १६।

४. वही, पृष्ठ २०।

५. वही, पृष्ठ २१।

६. ‘धर्मपुग’, १४ सितम्बर १९६६, पृष्ठ १३।

७. वही, पृष्ठ १३।

पूरी तरह स्पष्ट हो कर दिया है। तीनों कहानियाँ 'एक प्यार करने वाले आदमी' के चिन्तन-क्षेत्र में रही हैं। इन कहानियों की 'विभक्ति में अनु-स्यूति' की यही सार्यवता है।

दूसरी कोटि की कहानी का उदाहरण गुरुवचन सिंह की 'पीटर और मुझ चाँद' कहानी है। इसमें दाकर बाबू अर्जीनयोग और पीटर की भूमिका है, जिसके समग्र प्रभाव को दुकाने के लिए बूढ़े स्मिय, मास्टर गोविन्द और गाइ-गिल की कहानी सायी जाती है। दाकर बाबू और पीटर के यागावरण को ये तीनों कहानियाँ सम्भोर रूप में अर्पण कर देती हैं। कहानी के उपान्त में गुरुवचन सिंह ने लिखा है—“कितना मजीब है पीटर भी। एक बूढ़े बरगद के सिवा उसका अपना कोई साथी नहीं। उसके पत्तों की सरसराहट का अर्थ वह समझता है शायद। इसीलिए कभी अँधेरे में वह मोया-मोया, सेटा-सेटा, उठ-कर बैठ जाता है और कुछ फुगफुसाने लगता है। बचने लगता है, जैसे वह कोई पागल हो।” दाकर बाबू का साथ पीटर को सगापे का निश्चिन्त बोध नहीं दे सकता, क्योंकि कारखाने के सामने के बरगद के पेड़ के तले कई अर्जीनयोग आये और चले गये। उसके इस निहगपन के अहसास को तीनों लघु कथाएँ गहरा देती हैं। सचमुच बूढ़े बरगद के सिवा उसका कोई साथी नहीं। कहानी में तीनों लघु कहानियों के नियोजन का शिल्प-प्रयोग एक ओर दाकर बाबू की अस्थापिता और पीटर की ऐकतित्वता को इंगित करता है, दूसरी ओर पीटर के मन में गहन मृत्युबोध को भी दीर्घायित कर देता है।

आवर्तक शिल्प का प्रयोग

आवर्तक शिल्प सम्पूर्ण कथा में 'भरत-से सुत पर भी सन्देह, बुलाया तक न उसे जो गेह'—जैसे गूँज-अनुगूँज उठाने वाले शब्द, वाक्य-खंड या सन्दर्भ के आवर्तन का प्रयोग है, जिससे कहानी को विशेषता, व्यञ्जकता और सार्यवता, प्राप्त होती है। यह मूलतः भाषा का 'जेस्चर' है, जिसे शिल्प में आकृत किया गया है।—'जेस्चर' भाषा की भूमिका है। वह शाब्दिक भाषा के कभी तले, कभी परे और कभी पार्श्व में सक्रिय होता है। भाषा शब्दों से बनती है और 'जेस्चर' उसकी गतिमयता से।^१ 'नयी कहानी' के रचनारचरों ने इस भाषाई

१. 'कहानी', अक्टूबर १९६६, पृष्ठ ४८।

२. आर० पी० ब्लेकमूर : सैंगुएज एंड जेस्चर (जार्ज ऐलेन एंड अनविन लि०, लंडन, १९५४), पृष्ठ ३।

गतिमयता को कहानी की मूल संवेदना से ऐसे एकीकृत कर दिया है कि एक नया शिल्प ही साकार हो उठा है। ऐसे शिल्प-प्रयोग कमलेश्वर और शिव-प्रसाद सिंह ने किये हैं। कमलेश्वर की ‘नागमणि’ और शिवप्रसाद सिंह की ‘आदिम हथियार’ कहानियाँ इस शिल्प-प्रयोग की श्रेष्ठ निदर्शनाएँ हैं।

‘नागमणि’ में विश्वनाथ को वर्णमाला का पाठ धील की चीख से टूटता-जुड़ता प्रतीत होता है—“अ...आ...इ...ई...क र कर...प र पर...घ र पर। राम खाना खा। राम खाना ला। अब घर चल। राम अब चल।”^१ प्रारम्भ के बाद जब कहानी अपनी त्वरा में आती है तब भी रह-रह कर कदमों से एक आवाज बहुत निकलती है “...अब घर चल...बायें, दायें बायें...अब घर चल।”^२ थोड़ी दूर बाद फिर पैरों से वही आवाज निकलती है “...अब घर चल...”^३ कथा के पूर्वमध्यान्त में बस एक आवाज है “...कमरो में गूँजते हुए स्वर हैं...अ...आ...इ...ई...”^४ कहानी के उत्तरमध्यान्त में विश्वनाथ बाकर को पढ़ाता है—“करो बुझात...अ...आ...इ...ई।”^५ फिर तो अ...आ...इ...ई...की आवाज उभरती रही और जब कहानी अन्त करती है तब भी विश्वनाथ के मुँह से अ...आ...इ...ई की हल्की-सी आवाज निकलती है। एवविध पूरी कहानी ‘अ आ इ ई’, राम ‘अब चल’ तथा ‘उठ जाग मुसाफिर भोर भई’ के आवर्त्तक शिल्प में ग्रथित है। यहाँ आवर्त्तन की प्रतिया प्रत्याह्वान की भी हैं और प्रकृत विकास की भी, जो कथा की मूल संवेदना को निधारती, सन्निपण्यता और प्रभावान्विति की शर्त तक पूरी करती है।

शिवप्रसाद सिंह की कहानी ‘आदिम हथियार’ का आरम्भ इस प्रकार होता है—“अब ?” एक बोला।

“अब ?” सभी बोले।^६

दो अनुच्छेदों की दूरी तय करने के बाद—“तब ?” एक बोलता।

“तब ?” सभी बोलते।^७

१. ‘धर्मपुग’, १७ अगस्त १९६६, पृष्ठ १६।

२. वही, पृष्ठ १६। ३. वही, पृष्ठ १६।

४. वही, पृष्ठ २०।

५. वही, पृष्ठ २१।

६. ‘धर्मपुग’, १४ सितम्बर १९६६, पृष्ठ १३।

७. वही, पृष्ठ १३।

और पहले ध्वन्याय की सम्पत्ति पर पुनः—“अब ?” एक बोला ।

“अब ?” सभी बोले ।

“एक दगघोट साप्ताहिक चारों ओर छा गया ।”^१ इस प्रकार ‘अब’ की आत्मीय से कहानी को आकर्षक शिल्प का समतार दिया गया है, जो नाटकीयता के माज-माज ध्वन्योत्पादकता की भी गृष्टि करता ॥ तथा यानाउरण को अर्थ की मृदमता से भर देता है । ‘अब’ का आकर्षक कहानी में सम्पत्ति पर भी होता है—“अब ?” एक बोला । “अब ?” सभी बोले ।” इस कहानी के ‘अब’ की स्थिति कहानी के पृष्ठ पर प्रकाशित चित्र में ध्वनित ‘अब’ की तरह ही अन्तहीन है । ‘अब’ का आकर्षक जैसे भविष्य-तत्पर त्रिधात्रीयता की अनवरत पुनार है । ‘आदिम हृदयार’ का कथ्य इस सारे में परी खोरदार और पुन-अन्तर धनकर उभरा है ।

आवर्तक शिल्प के प्रयोग से कहानी को नवीनता मिली है और गहन अर्थवान् स्तर में उतरने की मृदम साकेतिकता भी ।

गाथा-शिल्प का प्रयोग

गाथा-शिल्प गाम्प्रतिव युग-बोध की कहानी को गाथा के रूप-रंग में शिपित कर प्रस्तुत करता है । इसमें सामाजिक, राजनीतिक किसी भी प्रकार की पृष्ठभूमि में उभरती समकालीन कहानी अपने-आपको गाथा के प्राचीन सौचे में विन्यस्त करती है । गाथा-शिल्प में आसन्न अतीत पूर्णभूत बनकर जीता है । उसका कथारस आदिम हो जाता है और सबसे बड़ी बात यह कि बीतते वर्तमान की कहानी को भविष्य के दूरवर्ती छोर तक पहुँच जाने के लिए गाथा के माध्यम उसकी दीर्घजीविता सुनिश्चित हो जाती है । यह सश्लेष से भिन्न शिल्प-प्रयोग है । सश्लेष शिल्प में जहाँ प्राचीन कथा के साथ नयी कथा को जोड़ते हुए अर्थ को नये परिप्रेक्ष्य में शानित दिया जाता है वहाँ गाथा-शिल्प में नयी कथा को पुरानी कथा के व्यापक शक्ति में समो कर कथ्य को सार्यक दीर्घजीविता दे दी जाती है, जिससे लोक-जीवन तक वर्ण्य की पहुँच कराते और उसके अर्थ-दोहन में सुगमता उपलब्ध की जा सके ।

भीष्म साहनी की ‘भटकती राख’ इस शिल्प-प्रयोग का उत्कृष्ट उदाहरण है । ‘भटकती राख’ उस राजा की कहानी है, जिसकी राख भोपड़ियों से रीने

१. ‘धमंयुग’, १४ सितम्बर १९६६, पृष्ठ १३ ।

२. वही, पृष्ठ २० ।

की आवाज आने पर देश में आँधी और तूफान आने पर बेचैन होनी और भटकने लगती है। जब देश में सुख-चैन होता है तब राजा की राख के जर्रे चमक उठते हैं मानो राख मुसकुरा उठती है—“दादी माँ कुछ देर तक चुपचाप बैठी रही, फिर धीरे-से बोली, आज का दिन बड़ा शुभ दिन है। देश में जब सुख-चैन होता है तो राजा की राख के जर्रे चमकने लगते हैं। तब लोग कहते हैं कि राजा की राख मुसकुरा रही है, वह खुश है, राजा चैन से है।” “पर अब देश में सुख-चैन न हो तो?” “तो राजा की राख भटकने लगती है। जब देश पर संकट आता है, भोपड़ों से रोने की आवाजें आनी हैं और देश में आँधियाँ और तूफान उठते हैं तो राजा की राख बेचैन हो उठती है और लोगों को लगता है जैसे वह साँस-साँस करती गलियों, सड़को और राहों पर भटक रही है, भोपड़ों से लिपट रही है।”^१ निश्चित रूप में ‘भटकती राख’ की कहानी लोकदेव जवाहरलाल नेहरू की राख की वसीयत पर आधारित गाय-शिल्प की कहानी है, जिसका वर्ण्य इस शिल्प में जीवन्त होकर चमक उठा है।

समीकरण-शिल्प का प्रयोग

समीकरण-शिल्प के नाम करण को स्पष्ट करते हुए कहा गया है कि “जीवन में प्रत्येक पहलू एक समस्यात्मक समीकरण है, जिसमें उसका समाधान ‘क’ (अज्ञात) की भाँति निहित रहता है, उस ‘क’ की बीमत्त पा लेना ही समस्या से उभरना (उबरना?) या समीकरण को हल करना है।”^२ इस शिल्प का आधार विज्ञान है, मुख्यतः ज्यामिति तथा अंकगणित, और उसकी सोद्देश्यता सार्यकता के साथ-साथ मौलिक प्रयोग के रूप में विदेश तक में अपनी अभिनवता के कारण उल्लेख्य होने की है। इस शिल्प के प्रयोक्ता के अनुसार “...प्रयोगों का अपना मूल्य एक दायित्व भी है। मैं अपने प्रयोगों की नियुक्ति वर्तमान में विद्रोह के लिए नहीं अपितु उसके समक्ष राहें परोसने के लिए करना चाहता हूँ और यह सामयिक सत्ताधीश तत्त्वों पर निर्भर करता है कि वे इन राहों को उपयुक्त समझें या नहीं।”^३

१. भीष्म साहनी : ‘भटकती राख’, पृष्ठ १४।

२. राजेश कुमार जैन : ‘विज्ञान और साहित्य की दो समानान्तर पटरियों पर...’, ‘ज्ञानोदय’, अगस्त १९६६, पृष्ठ ८५।

३. वही, पृष्ठ ८४।

विवेच्य कहानी 'शहर आकाशी' का भीरपक वृत्त में दिया गया है, जो चित्रात्मक है। कहानी आकाश की तरह निस्सीम शहर अर्थात् महानगर की है। चलचित्र-भवन भीड़ को शूकता है। इसी की एक कणी श्यामला है। वह एक 'रेस्तरा' में जाती है। वहाँ वह कॉफी पीती हुई कई व्यक्तियों द्वारा घूरी जाती है। श्यामला अचल कुमार नामक युवक के आधार पर रेखावित होकर प्यार का कोण बनाती है। अचल कुमार आज चित्र देखने नहीं आया है। इसलिए श्यामला झुंझलाकर सोचती है कि वह किसी और लड़की की ओर आकृष्ट हो गया है। श्यामला बटुआ (पर्स) खोसती है तो उसे आठ आने-भात्र मिलते हैं। ऐसे समय उसकी मन-स्थिति का विश्लेषण गुणनखंड (फ़ैक्टर) पद्धति से किया गया है। कॉफी के चासीस पैसे चुका देने पर श्यामला के पास सिर्फ दस पैसे बच जाते हैं। इससे वह अपना दिवसाहार (डिनर) नहीं कर सकती। वह अचल को इस स्थिति का 'कारण' समझती है। तभी एक दूसरी मेज से उस पर एक लड़का टकटकी लगाता है। दोनों की दृष्टि टकराती है और कटाव-विन्दु पर मुसकराहट उभरती है। इससे पारस्परिक उत्तोलन (लिफ्ट) मिलता है और श्यामला अपने चेहरे की उदासी-मायूसी अपने बटुए (पर्स) में ठूस लेती है। इन दो क्रिया-शक्तियों से श्यामला का बटुआ भारी हो जाता है। वह झुथ होती है और अचल के न आने का दुःख भूल जाती है। यह कहानी नारी-पुरुष के संयोग को स्वप्न-जीवी प्रेम (प्लेतानिक लव) की वस्तु न मानकर व्यावहारिक दृष्टि से देखती है। श्यामला की यह कहानी समतल पर व्यंग्य के घूर्णित अर्थ तो देती ही है, साथ ही शिल्प की गणितीय गलियों की यात्रा से कहानी की परिणति को कथ्यार्थ की सर्वथा नयी विच्छिन्ति दे आती है।

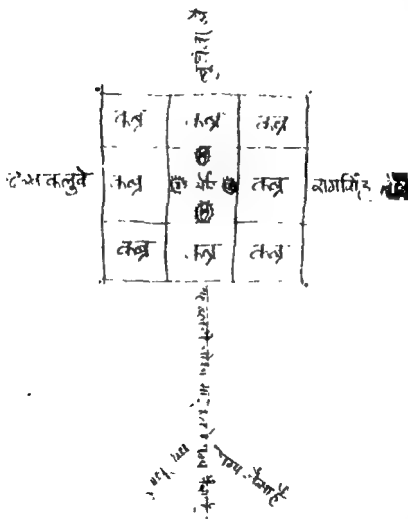
समीकरण-शिल्प का यह प्रयोग गंभीर होने पर सर्जना का साधन बनकर भविष्य में कहानी के लिए अमित समावनाओं के द्वार खोल सकता है, जहाँ गणित और विज्ञान की अभ्युद्देशात्मक भाषा भी ध्वनि और ध्वजनामयी संवेगात्मक सिद्धि प्राप्त कर प्रेक्षणीयता (कम्युनिकेबिलिटी) से भर उठेगी।

तांत्रिक शिल्प का प्रयोग

तांत्रिक शिल्प के प्रयोग का कला से अविनाभाव सम्बन्ध है—“साहित्य में किसी ऐसे फॉर्म का आविष्कार जो कला के बिना अधूरा हो।”^१ इसी से

१. आविर्भूत : 'तांत्रिक कहानी : एक कथा प्रयोग', 'सारिका', अग्रंत १९६८, पृष्ठ ४४।

तांत्रिक कहानियों ने जन्म लिया। तांत्रिक शिल्प का प्रयोग संस्था पर आश्रित है। नौ की सर्वाधिक संस्था के आधार पर ही कहानी में इस शिल्प का प्रयोग



किया गया है। अंक, रेखा और शब्द—तीनों का तालमेल ही इस शिल्प को विन्यास देता है। प्रयोक्ता के अनुसार इस शिल्प की कहानी अन्य शिल्पो

वाले शक्ति उपन्यास और समर्थ लघु कहानी से किसी भी रूप में कम महत्त्व नहीं रखती। आविद सुरती कहते हैं कि "तांत्रिक फॉर्म में विचार से अधिक महत्त्व रखता है उसका एप्रोच। आम कहानियों की तरह यह रचना सिर्फ हृदय तक ही नहीं पहुँचती, पाठक के मानस को भी भ्रमभोर कर रख देती है।" उनकी एकमात्र अशीर्षिका तांत्रिक कहानी में 'कलुषा' देवता है, 'बुधवा' बंठता है, 'रामसिंह' दोड़ता है, पर सबका अन्त क्रम में ही होता है। कहानी गहरा मृत्युबोध देती है। अन्त में कहानीकार का यह कथन कि "यह इलडी जीवन साइकल के पम्प जैसा है।"^१—दूर तक अपनी अर्थ-गूँज छोड़ जाता है। 'सायकिल' का 'पम्प' तो सूना-का-सूना है, जिससे हवा आती और चली जाती है।

तांत्रिक कहानी का शिल्प समीकरण शिल्प की तरह ही है। दोनों अत्यन्त आरम्भिक स्थिति में हैं। अतः ये प्रयोग अभी उपलब्धि नहीं बन सके हैं। समीकरण शिल्प का आधार वैज्ञानिक है—वर्तमान और भविष्य से जुड़ा शिल्प, पर तांत्रिक शिल्प का आधार तांत्रिक है—अतीत और विगत का शिल्प। चित्रकला की रेखाओं की सहायता दोनों ही प्रयोगों को सम्प्राप्त है। हाँ, तांत्रिक शिल्प की कहानी में जो सख्या-निर्भरता है, वह गणित की है। ऐसी स्थिति में तांत्रिक शिल्प के बीते पृष्ठाधार और समीकरण शिल्प के भविष्य-गामी प्रसार को देखते हुए तांत्रिक शिल्प के विकास की संभावना और उसकी उपलब्धि प्रायः निःशेष लगती है। ऐसे प्रयोक्ताओं को या तो तांत्रिक शिल्प को समीकरण शिल्प में ही विलयित कर साहित्य और विज्ञान की समानान्तर पटरियों पर अपने प्रयोग को कथ्य की अनुकूल प्रेषणीयता देनी चाहिए अथवा इस शिल्प को और दूसरे वैशिष्ट्यों में परिपूर्ण कर शिथिल करना चाहिए।

एकत्रय को छोड़कर 'नयी कहानी' के सारे शिल्प-प्रयोगों के मूल में वस्तु के अनुभव की वास्तविकता और 'जीवन का शिल्प' है।^२ शिल्प के ये प्रयोग सर्जनात्मकता की विवशता से प्रेरित हैं। इनमें वस्तु की विच्छिन्नता, अवस्था-सिक्ता, चमत्कार की प्रदर्शनीयता और ऊहापोह से भरी कृत्रिम मनोवैज्ञा-

१. आविद सुरती : 'तांत्रिक कहानी : एक कथा प्रयोग', 'सारिका', अप्रैल १९६८, पृष्ठ ४४।

२. 'सारिका', अप्रैल १९६८, पृष्ठ ४४।

३. सर हर्बर्ट रीड : द टू फ़ार्म ऑव क्रिएटिव (न्यूयार्क, १९५६), पृष्ठ ६।



अध्याय ६

‘नयी कहानी’ : भाषागत प्रयोग

‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग की पृष्ठभूमि

‘नयी कहानी’ का परम्पराजीवी नहीं होना ही उसकी भाषा को भी प्रयोगधर्मा बनाता है। यह भाषा ठही और जमी हुई नहीं होकर ताप और ह्वरा से भरी है। यहाँ भाषा के प्रयोग अपने तेवर में सम्प्रयोग और प्रचलन—दोनों ही के प्रयोग हैं। सम्प्रयोग में यह भाषा कथाकारों की अस्मिता की जीवंत छाप छोड़ने वाली है।

प्रचलन में “भाषागत प्रयोग की बात बहुत साफ है। कोई भी जीवित भाषा प्रयोग की ही वस्तु होती है। वह देश, काल और समाज की परिधि में सदा प्रभावित होती है और प्रभावित करती है। वह प्रतिक्षण बदलती है और उस अभिव्यक्ति को निकट-से-निकट पाने का प्रयत्न करती है, जिसे वह पूरी तरह कभी प्राप्त नहीं कर सकती, परन्तु कुछ-न-कुछ प्राप्त करती ही चलती है। इस पैमाने पर कोई भी प्रयोग अपूर्ण हो सकता है, पर असफल कदापि नहीं।” ‘नयी कहानी’ की भाषा सम्प्रयोग और प्रचलन-प्रयोग के दोनों ही रूपों के जरिये अभिव्यक्ति को कथ्य की अन्तरगता में पाने की सफल छटपटाहट लिये है। इसीलिए वह अपूर्ण और असफल नहीं है।

‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग का फलक (कैनवास) बहुत व्यापक है। इसमें एक ओर परम्परागत प्रीढ़ता से परिधित होकर हिन्दी-भाषा के समृद्ध भविष्य के लिए किये गये नये प्रयोग हैं, दूसरी ओर परम्परा से हट कर देश के समग्र भौगोलिक विस्तार को स्वायत्त करते हुए पंजाबी, नागपुरी, महाराष्ट्री, बँगला, कश्मीरी आदि भाषाओं से प्रभावित होने वाले नये प्रयोग हैं।

-
१. डॉ० शंकरदेव अवतारे : ‘हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ ५६।

एक ओर नवीन व्याकरण गढ़ने का प्रयास है तो दूसरी ओर गहन व्यंजना-शक्ति का विकास। इसके भाषिक प्रयोग वही मूढमता के प्रयोग हैं। इस दृष्टि से ‘नयी कहानी’ में गद्य के विभिन्न सेवर, भावभंगियों और मुद्राओं के विशिष्ट क्षण तथा अकथित होने के अवश वैवश्य नक को सार्य भाषा मिली है। विद्या-भाषा की दृष्टि से यह अभिव्यक्ति-क्षमता का अब तक अन्यतम उदाहरण है। यही ‘गति में आकार गढ़ने’ की प्रयासिका भाषा—समग्र औप-चारिकता और प्रतिबद्धता की केंचुल उसार फेंकने वाली ‘आदिम मनुष्य की भाषा’—है।

‘नयी कहानी’ के भाषिक प्रयोग विविधोन्मुख हैं। यह भाषा निश्चित रूप में एकरस भाषा नहीं है। इसकी विविध छविर्पा हैं, विविध रंग हैं, विविध मुद्राएँ हैं, विविध भंगियाँ हैं, विविध संकेत हैं और विविध स्तराएँ हैं। इसके भाषिक प्रयोग में “एक ओर अमरकान्त का ठेठ गद्य है, दूसरी ओर मन्नू भट्टारी का व्याकरण-सम्मत विशेषणहीन गद्य, तीसरी ओर कम-लेश्वर का भावुक-भवेदनशील गद्य है, चौथी ओर राजेन्द्र यादव का प्रयोग-बहुल कलात्मक गद्य, पाँचवीं ओर निर्मल यर्मा का लम्बे-लम्बे विशेषणों से भरा गद्य है, छठी ओर शिवप्रसाद सिंह का सटीक, शब्दपूर्ण, बिम्बोपमान-मूलक अर्थप्रधान गद्य, सातवीं ओर नरेश मेहता का अभिनव भाषिक प्रयोग-पूर्ण गद्य है, आठवीं ओर रमेश बक्षी का शैली की विच्छिन्न से भरा गद्य, नवीं ओर ‘रेणु’ का मूढम, ध्वन्यात्मक, अभिव्यक्तिक्षम आचलिक गद्य है तो दसवीं ओर मोहन राकेश का गतिशील समर्थ गद्य।”^१

‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग हिन्दी और हिन्दुस्तानी के भ्रमेले से निकल कर देश को भाषात्मक एकता देने वाले समर्थ भावभय प्रयोग है। इसीलिए यहाँ उत्तर से दक्षिण भारत तक और पूर्व से पश्चिम भारत तक हिन्दी की प्रचलित सभी शैलियों के प्रयोग हुए हैं। साथ ही प्रायः सभी नये कथाकारों की कहानियों में पचास प्रतिशत हिन्दी के तो दस-बीस हिन्दीतर भारतीय भाषाओं के, फिर विजति-अधिक अंचल की या क्षेत्र की भाषाओं के अथवा अंगरेजी के शब्द आये हैं। इतना ही नहीं, यहाँ सामान्य व्यवहार के कुछ अन्तर-राष्ट्रीय शब्दों के भी अनिवार्य प्रयोग हुए हैं। पर इन सबका अन्तर्ग्रथन एकीय है। इस दृष्टि से “हिन्दी की ‘नयी कहानी’ के लेखकों की

१. पाण्डेय शशिभूषण ‘शोतांशु’ : ‘नयी कहानी’ की भाषा, ‘ज्ञानोदय’, मई, १९६६, पृष्ठ ६३।

भाषा का यह सबसे बड़ा गुण है कि उसमें कोई विभाजक रेखा या रंगीन लड़ो का स्वरूप-विधान हम नहीं पाते हैं।^१ यह भाषा कथाकारों की निजी अस्मिता को सुरक्षित रखती हुई मयार्थ के बीच से उभरती और यथार्थ का एक-एक रेशा उजागर कर देती है। परिणामस्वरूप इसमें भाषा का भावी रूप स्फुट होता लगता है। इसीलिए “आधुनिक जन-जीवन के सन्नत काल-खंड का कोई रूप हमारे सामने अगर आज से सदियों बाद यथार्थ और जीवित मिलेगा तो इन कथाकारों की कृतियों की भाषा में।” ‘नयी कहानी’ ने भाषिक रचनात्मकता की वास्तविक आवश्यकता को पहचाना है। इसने भीतरी दुनिया और कहानी की भाषिक सीमा के बीच सन्तुलन स्थापित किया है तथा रचनाकार की निजी दुनिया और ग्रहणित परिस्थितियों के बीच सामंजस्य—“कुछ ऐसा सामंजस्य जिसके द्वारा कहानी की भाषा की इन अनिवार्य अपेक्षाओं से रचनाकार की भीतरी दुनिया को सच्ची ‘बहन’ मिल सके।^२”

‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग मूलतः ‘नयी कहानी’ की बदली हुई संवेदना के परिणाम हैं। संवेदना ने कहानी के विषय, चरित्र और वर्णन बदल दिये हैं। फलतः वर्णन का माध्यम भाषा भी बदल गयी है। भाषिक परिवर्तन मूलतः चरित्र और चरित्र-रचना के मूल्यगत परिवर्तन से ही संबद्ध है। पुरानी कहानी के चरित्र घासी है। अतः उसकी भाषा भी चुकी हुई और घासी है। यह चरित्र-परिवर्तन सदैव नयी संवेदना से होता है। संवेदना जो कहानीकार के व्यक्तित्व, गुण-बोध और पाठकीय स्तर से सिरज पाती है। स्पष्ट है कि ‘नयी कहानी’ की भाषा को परिवर्तित नयी संवेदना ने ही प्रयोग के रास्ते सुझाये हैं। इस भाषा में प्रेरणा और भाव दोनों ही का नयापन है। कहानी की नयी संवेदना में कथाकारों के लिए आत्मान्वेषण की संवेदना बड़ी महत्वपूर्ण रही है, जिसका प्रभाव भाषा पर पड़ा है। इस भाषा ने अनुभूति की गहनता उजागर की है और अमिनव भाषिक अर्थवत्ता सजित की है। यहाँ गद्य को याछित स्थल पर काव्य की लय भी मिली है। ये अकृत्रिम भाषिक

१. सूर्यदेव शास्त्री : ‘हिन्दी कहानी : भाषावैज्ञानिक की दृष्टि में’, ‘ज्ञानोदय’, दिसम्बर १९६४, पृष्ठ १६०।

२. वही, पृष्ठ १६१।

३. प्रभात कुमार त्रिपाठी : ‘आज की कहानी : भाषा-सम्बन्ध’, ‘नयी कहानियाँ’, फरवरी १९६८, पृष्ठ १२०।

प्रयोग हैं, जिन्हें बदले हुए समय संवेदन ने प्राणवत्ता, अर्थनिष्ठता, उद्देश्य-पूर्णता, विषयानुकूलता तथा पारदर्शी साकेतिकता उपलब्ध करायी है।

‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग परिवेश और ऐतिहासिकता के भाषिक प्रयोग हैं। पूर्ववर्ती कहानियों की भाषा में ऐतिहासिकता का यह परिवेश प्राप्त नहीं होता। वस्तुतः “अगोचर वास्तविकताओं का आश्रय लेकर द्विदगी मूर्त करने वाली भाषा का परिवेश की ऐतिहासिकता से कितना अलग हो सकता है, यह सोचने की बात है। यह भाषा केवल बहुत सीधी, सपाट, संवेदनगून्थ, वर्णनात्मक, मन्तव्यव्युत और आत्मसिद्ध ही हो सकती थी तथा वर्णित सत्य का कोई सन्दर्भ भी हो सकता था—यह मानने का कारण था ही नहीं। उस भाषा के पीछे उस भाषा से सलग्न या उस भाषा के लक्ष्य पर किसी गहरे सत्य के उद्घाटन की उद्भावना प्रायः अकल्पनीय थी।” ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग कहानी की मूल समस्या से संबद्ध हैं। ये प्रयोग प्रामाणिक यथार्थ को भाषा के माध्यम व्यक्त करने के प्रयोग हैं। यहाँ भाषा को रचना के व्यक्तित्व से इस प्रकार मिलाया गया है कि सम्पूर्ण संक्रमण-शीलता सार्यक रूप में व्यक्त हो जाती है।

‘नयी कहानी’ की यह भी स्थापना है कि शब्दों को नये सन्दर्भ में नवीन बनाया जा सकता है। नयी दृष्टि शब्दों को नये सन्दर्भ में नयी अर्थ-प्रतिष्ठा देकर ढाल देती है। ‘नयी कहानी’ ने भाषा की वास्तविक संभावना को शब्दों में न देखकर उनके कोशगत अर्थ से कहीं व्यापक अर्थ निर्दिष्ट करने वाले अन्वय में देखा है, जो व्याकरण और भाषाशास्त्री भी शब्द को नहीं दे पाते हैं। मोहन राकेश के अनुसार “यह अन्वय मिलता है वपों के ऐतिहासिक प्रयोग से और उस प्रयोग की अनुभूति की विशिष्टता से दिये जाने वाले संस्कार से।” “शब्दों को एक कृत्रिम अर्थवत्ता देने के बजाय भाषा की ऐतिहासिक अर्थवत्ता की खोज करना और (निजी) अनुभूति की विशिष्टता से उसे एक नया संस्कार देना—यह इस पीढ़ी के सभी लेखकों का सामा प्रयत्न रहा है।” निश्चित रूप में भाषा की यह खोज पुराने कहानीकार नहीं कर सके थे।

यह भाषा-प्रयोग अविध्यक्ति की संभावना के चुक जाने के अहसास के

१. हूपीकेश : ‘परिवेश की ऐतिहासिकता की भाषा’, ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ १५७।

२. मोहन राकेश : ‘ब्रह्मसमुद्र’ : ‘नयी कहानियाँ’, जुलाई १९६३, पृष्ठ ६४।

वाद नये माध्यम की तलाश का प्रयोग है; क्योंकि एक भाषा है, जो निरंतर मरती जा रही है। वह अर्थ खो रही है। नये कहानीकार इस भाषा को श्री-सम्पन्न बना रहे हैं। यदि इस मरती हुई भाषा को नहीं पहचाना जाएगा तो भाषा तो मरती ही जाएगी और उस भाषा में 'प्रेमिका को बुताने' में बिल्ली चली आएगी '।^१

समर्थ भाषा में बाह्य जगत् की वास्तविकता के अतिरिक्त आंतर जगत् के अनुभूत अर्थों का व्यञ्जन होता है। महाभारत के शान्तिपर्व में सुलभा और जनक का सदाद भाषा-विचार की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण है। वहाँ सुलभा ने राजर्षि जनक से कहा है—हे राजन्! भाषा शत-प्रतिशत शुद्ध और अट्टारहो गुणोपेत होनी चाहिए। भाषा में उसकी सबसे बड़ी शक्ति—अर्थगाभीर्य चाहिए। 'नयी कहानी' की भाषा शत-प्रतिशत शुद्धता और अट्टारहो गुणों का तो निर्वेध करती, पर गहन अर्थवती मोक्षेश्वरता का समर्थन करती है। नये कहानीकार को भाषा की इस गहराई का पता है। इसीलिए उनकी कहानियों में भाषा-प्रयोग उनकी प्रतिभा की सारी सर्जनात्मकता के साथ सही दिशा में हुए हैं। नया कहानीकार जानता है कि "सीखी हुई भाषा और अभिव्यक्त होती भाषा में जमीन-आसमान का अन्तर है। भाषा बाय में फूस, सड़क पर मोटर, कमरे में कुर्सी की तरह सजावट की चीज नहीं है।"^२ इसका उपयोग ही सर्वोपरि है। पुरानी भाषा से आज की सघनता और जटिलता को व्यक्त नहीं किया जा सकता। केवल मुहावरेदार भाषा एक दूरी पैदा कर देती है और सलाप की चित्रपट-सी भाषा चापलूसी लगती है। ऐसे में दिशा देने का दायित्व खाली जगह की भाषा को ही है, जिसकी तलाश "व्यक्ति की भीतरी बदली हुई—बदलती हुई दुनिया, उस दुनिया की यत्रणा और उस दुनिया के सत्रास के लिए है।"^३

स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद बढ़ते हुए सामाजिक, राजनीतिक परिवेश और उसके आसंग में भाषिक परिवर्तन भी अनिवार्य बन गया था। राजनीतिक परिवर्तन और हलचलों का तो 'नयी कहानी' की भाषा-रचना की पृष्ठभूमि में बहुत बड़ा योगदान है। यदि यह कहा जाए कि 'नयी कहानी' की भाषा स्वतंत्र भारत के नये परिवेश से अनुशासित और अननुशासित दोनों ही है तो

१. 'ज्ञानोदय', फरवरी १९६६, पृष्ठ १२०।

२. विपिन कुमार अग्रवाल : 'ज्ञानोदय', मई १९६६, पृष्ठ १३७।

३. प्रभात कुमार त्रिपाठी : 'कथामंच' : 'ज्ञानोदय', मई '६६, पृष्ठ १४६।

कोई अत्युक्ति न होगी। स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद देश में दो प्रकार के विचार उभरे थे। पहला विचार निर्माण-परक था और दूसरा सहज उन्मुक्ति-परक। एक ओर देश में निर्माण का नया वातावरण आरंभ होने लगा था, दूसरी ओर लोग अपने चिन्तन और विचारों के व्यंजन में पूर्वापेक्षया अधिकाधिक उन्मुक्त होने लगे थे। पंचवर्षीय योजनाओं और विविध ग्राम्य, नागर, राजकीय निर्माण-कामों की वृत्ति से प्रभावित होने की वैचारिक पृष्ठभूमि ने ‘नयी कहानी’ की भाषा को एक ओर निर्मिति के कौशल से युक्त बनाया, जिसमें प्रगति और विकासशीलता स्पष्ट हुई तो दूसरी ओर मनन-चिन्तन की निर्बंध-उन्मुक्त वैचारिक पृष्ठभूमि ने इस भाषा को अत्यन्त बेबाक किरम की भाषिक संघटना भी दी। यही वैचारिक पृष्ठभूमि वह मूल कारण है, जिसने भाषिक स्तर पर नये कहानीकारों की प्रयोगशीलता की चिन्ता-दिशा द्विविध हो गयी, पर यह विकास-धारा निर्माण-परकता से उन्मुक्ति-परकता की ओर अग्रसर रही। “एक प्रकार के नये लेखकों ने पहले की कहानी की कृत्रिम भाषा के विरुद्ध अधिक सीधी यथातथ्यात्मक भाषा चुनी—जो चीजों को उनके सही नामों से सम्बोधित करने या पुकारने में समर्थ थी—तो दूसरे प्रकार के लेखकों ने कृत्रिम भाषा के ही सहारे एक नयी भाषा बुनने की कोशिश की, जिसमें चीजों को बराबर दूसरे नामों से पुकारना (इतने दूसरे नामों से कि चमत्कार जान पड़े) जरूरी होता है।”^१ इन दोनों ही प्रकार के प्रयोगों ने ‘नयी कहानी’ की भाषा को पूर्वापेक्षया आगे बढ़ाया।

‘नयी कहानी’ के श्रितियाई विकास में जो दूसरा भाषागत परिवर्तन देख पड़ा, उसके मूल में भारतीय जन-मानस की नयी चिन्तनात्मक पृष्ठभूमि थी। १९६२ के सामान्य निर्वाचन में डॉ० राममनोहर लोहिया संसद्-मदस्य निर्वाचित होकर दिल्ली गये। उन्होंने भारतीय जन-मानस की परिवर्तित होती स्वच्छन्द अभिव्यक्ति का पहला अभूतपूर्व उदाहरण अपने वक्तव्य में प्रस्तुत किया। यह बदलता हुआ अभिव्यक्ति-प्रकार पूर्व-रचित निर्बंध, उन्मुक्त अभिव्यंजन-प्रणाली का काष्ठागत विकास था। डॉ० लोहिया ने संसद् में जो भाषण किया उसकी बेसीस, सरी और बेबाक अभिव्यक्ति ने जवाहरलाल नेहरू को तिलमिला दिया। उस घटना का उल्लेख स्वयं राममनोहर लोहिया ने किया है—“प्रधानमंत्री खुद बोले—यह क्या बात है? जो लोग बाजार में

१. डॉ० परमानन्द शीवास्तव : ‘नयी कहानी : प्रयोग की सार्थकता’ ‘कल्पना’, नवलेखन ग्रंथ, अग-सित्त ० ‘६६, पृष्ठ १५६।

बोलते हैं वे यहाँ आ गये हैं। हमने कहा कि यही तो हमारी तारीफ है कि जो हम बाजार में बोलते हैं वही हम यहाँ बोलते हैं। तुम्हारे जैसे हम बेईमान नहीं हैं, दो जीभ वाले। और बाजार की बोली तो बड़ी सम्य बोलती होती है—सच्ची, सीधी और ईमानदार। जो आदमी बाजार की निन्दा करे, समझ लेना, उम आदमी में कहीं-न-कहीं सराबी है। बाजार, खेत, दूकान, मंदान, कारखाना इन्हीं की बदौलत हिन्दुस्तान में, दुनिया में अच्छा इन्तजाम होता है, शान्ति होती है, बदलाव होता है।”^१ इसलिये जब डॉ० शिवप्रसाद सिंह मुवा-लेखन की भाषिक पृष्ठभूमि में इस बेलौस भाषा के भारतीय संसद पर पहले-पहल होने वाले बार का उल्लेख करते हैं, तब एक प्रामाणिक और तार्किक बात कहते हैं। लोहिया ने भारतीय जन-मानस को परिवर्तित मन-स्थिति की मर्यादा-शून्य और चाकचिक्यहीन जिस अकृत्रिम भाषा को साग-सपेट के सारे आवरणों को चीड़-फाड़ कर व्यक्त किया था, ‘नयी कहानी’ के विकास की प्रक्रिया में वही अपने पूरे अस्तित्व और बज्र के साथ उभर कर प्रत्यक्ष तथा आसनस्थ हुई।

‘नयी कहानी’ का भाषिक प्रयोग ठंडा और अनगढ़ गद्य का प्रयोग है। यह जबर्दस्त समय का प्रयोग है, जहाँ भावुक, ललित, काव्यमय और परम्प-रित ढङ्ग साक्षणिकताएँ टूटी हैं, भाषा का शब्द-भंडार और अभिव्यञ्जना-शक्ति समृद्ध हुई है, बुनावट, घयन (टेक्चर), वाक्य-विन्यास आदि का पुराना रूप बिलकुल छूट गया है तथा समंजस-संवेदना-प्रेरित यथातथ्य, सचीली, सूक्ष्म और प्रभविष्णु भाषा आयी है। ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग पाठक को कहानी के रचनात्मक क्षितिज में निर्बाध प्रवेश कराते हैं। ये दैनिक बोल-चाल की भाषा के सर्जनात्मक प्रयोग हैं। फलतः सम्प्रेष्य हैं। अभिधा यहाँ अत्यन्त उच्चावच हो उठी है। किन्तु अभिधा के साथ-साथ यह नवीन साक्षणिक विस्तार, इगितिभूला व्यञ्जना और भाषा की सतह की पतं में पड़ी सूक्ष्म स्वन की गूँज-अनुगूँज का भी प्रयोग है। ‘नयी कहानी’ की भाषा सिमेटेरी दीवार को पूर्णतः तोड़ती है। यह भाषा ‘वह मुझमें प्रेम करती है’ के रूप-बंध को छोड़कर ‘वह मुझमें फँसी है’ तथा ‘साहब मेरा कुछ बिगाड़ नहीं सकता’ का गठन तोड़कर ‘मा’ब मेरा कुछ उछाड़ नहीं सकता’ तक की रूप-गुण-यात्रा तय करती है। इन सबसे हिन्दी गद्य को विविधता, शक्ति, सचकीलापन, ताज़गी, मार्जन,

१. डॉ० राममनोहर लोहिया : ‘सरकारी मठों और कुशांत गांधीवादी’, पृष्ठ ८।

अयंगरमिति तथा ऊर्जामुक्त सर्जनात्मकता प्राप्त हुई है ।

ऐसी सम्पन्न भाषा से युक्त ‘नयी कहानी’ पर आक्षेप करते हुए डॉ० राम-स्वरूप चतुर्वेदी ने लिखा है कि “नये कहानीकार और गीतकारों की कई मौलिक वृत्तियाँ एक-जैसी हैं ।” अन्ततः यह कि दोनों की ही भाषा-प्रयोग-विधि एक जैसी है ।^१ फिर उन्होंने ‘नयी कहानी’ की भाषा में सर्जनात्मक रूप का अभाव बताते हुए लिखा है कि “शिष्ट साहित्य भाषा के सृजनात्मक रूप का प्रयोग करता है । इस सृजनात्मक रूप में सेखक प्रतीक और विम्ब-विधान के माध्यम से अपनी बात कहता है ।”^२ और उन्होंने यह सिद्ध करना चाहा है कि ‘नयी कहानी’ में ऐसी सर्जनात्मकता का अभाव है । पर सच्ची बात यह है कि ‘नयी कहानी’ की भाषा की तुलना गीत या नवगीत की भाषा से की ही नहीं जा सकती । दोनों में स्पष्ट विधागत और समुद्रियत अन्तर हैं । गीत या नवगीत में जो भाषा प्रयुक्त होती है उसमें शब्द ग्राम्य वातावरण से विविधतः नहीं उठाये जाते । उनका क्षेत्र बड़ा संकुचित होता है । स्पष्टतः वे शब्द स्मानी वातावरण के होते हैं । ‘नयी कहानी’ में भाषा का यह केन्द्रण नहीं है । वह तो इसके विरोध की भाषा है । दूसरे, गीत में सामान्यतः ग्राम्य शब्द पात्रों के मुँह से नहीं उच्चरवाये जाते हैं । यह उसकी एक बड़ी विवशता और असम-र्थता है । ‘नयी कहानी’ की भाषा में ग्राम्य शब्दों का प्रयोग पात्र करते हैं । यह भाषा पात्रों का स्वरूप और कथा की पृष्ठभूमि तो प्रस्तुत करती ही है, साथ ही ठीक-ठीक भाषा के सम्प्रेषण के लिए ठीक-ठीक अर्थ-बोध के लिए ठीक-ठीक शब्द का इस्तेमाल भी करती है; ऐसे शब्दों का इस्तेमाल, जो मार्जित हिन्दी के कोश में निश्चयतः नहीं हैं गीत में इसका भी अभाव है । तीसरे, ‘नयी कहानी’ की भाषा में न केवल ग्राम्य परिवेश के शब्द आये हैं, बल्कि नागर परिवेश के शब्द भी । अतः एक ओर यदि ग्राम्य प्रयोग की ताजगी-सादगी है तो दूसरी ओर नागर प्रयोग की सरलता-स्वाभाविकता भी । चौथे, गीत भले ही केवल सादगी को सक्ष्य बना कर चलता हो, पर ‘नयी कहानी’ की भाषा का वही सक्ष्य हो, ऐसा नहीं है । पाँचवें, चतुर्वेदी जी का आप्रह जिस प्रतीक और विम्ब-विधान पर है वह प्रतीक और विम्ब-नियोजन भी ‘नयी कहानी’ की भाषा में हुआ है, यद्यपि सर्जनात्मक गद्य की महत्त्वपूर्ण विशेषता होते हुए भी यह अनिवार्य विशेषता नहीं है । स्पष्ट है कि ‘नयी कहानी’ की

१. डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी : ‘भाषा और संवेदना’, पृष्ठ ७५ ।

२. वही, पृष्ठ ७५-७६ ।

भाषा तथाकथित रूप में ‘भोयरी’ न होकर कही शाणित भाषा है।

पहले की कथा-भाषा की अपेक्षा ‘नयी कहानी’ की बदती हुई भाषा और उसके प्रयोग की भीमासा के लिए गहरी और सूक्ष्म विश्लेषणा अपेक्षित है—“कहानी की भाषा पिछले पन्द्रह वर्षों में जिस ढंग और ढब से बदलती रही है, उसे पूरी तरह समझने के लिए काफी सूक्ष्म स्तर के अध्ययन की आवश्यकता है।”^१ पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ ने ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग के चार भिन्न आदर्श स्थिर किये हैं : १—अंगरेजी-प्रभावित नागर गद्य, २—ग्राम्याचल-प्रभावित गद्य, ३—प्रयोग-शिल्पीय गद्य और ४—मार्जित गद्य।^२ ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग को भाषावैज्ञानिक व्याकरणिक और साहित्यिक—तीनों ही धरातल पर समझा जा सकता है। प्रकटन, विलग लगने वाले ये तीनों ही आधार वस्तुतः विलग न होकर किसी स्तर-विशेष पर परस्पर जुड़े हैं। “मार्क की बात यह है कि साहित्य में भाषा का अभी विवेचन उसका विद्युद्ध साहित्यिक विवेचन ही है तथा अंगरूप विवेचन भाषिकीय और व्याकरणिक।”^३ प्रस्तुत भीमासा में भाषा-प्रयोग की अध्ययन-यात्रा अंगरूप विवेचन से अंगरूप विवेचन के गन्तव्य तक पहुँचकर उसकी उपलब्धि को रेखांकित करने की है। ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग का अध्ययन-विवेचन ध्वनिगत प्रयोग, शब्दगत प्रयोग, पदगत प्रयोग, वाक्यगत प्रयोग, शैलीगत प्रयोग और अर्थगत प्रयोग जैसे छह शीर्षकों के अन्तर्गत् विचार्य है।

ध्वनिगत प्रयोग

‘नयी कहानी’ के ध्वनिगत प्रयोग भाषावैज्ञानिक और साहित्यिक—दो दृष्टियों से विवेच्य हैं। भाषावैज्ञानिक रूप में प्रथमतः स्वरागम, स्वरलोप, स्वर-विपर्यय और स्वर-विकृति के, द्वितीयतः व्यजनागम, व्यजन-लोप, व्यजन-विपर्यय और व्यजन-विकृति के, तृतीयतः अवारण ही मुख-सौकर्यवश अनुनासिकता के और चतुर्थतः तारता (पिच), तीव्रता (इंटेंसिटी) तथा भेदकता (टिम्वर) के प्रयोग हुए हैं।

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘कल्पना’, अप्रैल १९६६, पृष्ठ ६२।

२. ‘ज्ञानोदय’, मई १९६६, पृष्ठ ६३।

३. पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ : ‘नयी कहानी’ की भाषा, ‘कल्पना’, अगस्त-सितम्बर १९६६ (नवलेखन विशेषांक), पृष्ठ १७५ और १७६।

‘नयी कहानी’ की भाषा में हिन्दी के पूर्वी-पश्चिमी—दोनों ही रूपों तथा अनेक विभाषाओं के शब्द-रूपों का व्यवहार होने के कारण हिन्दी का निष्ठित-माजित रूप ज्यो-का-त्यों नहीं रह सका है। पंजाबी, बँगला, अँगरेजी आदि भाषा के शब्द-प्रयोगों की प्रचुरता ने भी हिन्दी के शब्दों को अपने-अपने सस्कार से प्रभावित किया है। ऐसे ही भाषिक व्यवहार से ‘नयी कहानी’ की भाषा में प्रभूत ध्वनिगत प्रयोग हुए हैं।

‘नयी कहानी’ के ध्वनिगत प्रयोग में स्वरागम के आदि, मध्य और अन्त तीनों ही रूप प्राप्त हैं। आदि स्वरागम में कही ह्रस्व ‘इ’ का आगम हुआ है तो कही ह्रस्व ‘इ’ एक और ‘इ’ के आगमवश ‘ई’ में परिवर्तित हो गया है। कही ‘क्या’ शब्द के ‘क’ और ‘या’ को वियुक्त कर पहले की तरह ‘इ’ का आगम करते हुए ‘किया’^१ का प्रयोग किया गया है तो कही ‘नही’ के ‘ह’ व्यंजन का लोप करते हुए ‘ए’ का पूर्णतः आगम कर ‘नेइ’^२ किया गया है। कही अँगरेजी का ‘ड्रामा’ ‘इ’ के स्वरागम से ‘डिरामा’^३ हो गया है तो कही ‘ब्लेक’ ‘विलेक’^४ ‘हरल’ के लिए ‘हिरल’^५, ‘घत’ के लिए ‘घेत’^६, पहले के लिए ‘पेले’^७, ‘बहन जी’ के लिए ‘वेणजी’^८, ‘स्पिरिट’ के लिए ‘इमपिरिट’^९ तथा ‘स्टेशन’ तथा ‘इसटीशन’^{१०} जैसे शब्दों के ध्वनि-प्रयोग आदि स्वरागम के ही उदाहरण हैं। ‘इतना’ का ‘ईतना’ प्रयोग में भी आदि स्वरागम ही है।

मध्य स्वरागम के उदाहरण ‘नमस्कार’ के लिए ‘नोमोस्कार’^{११}, ‘कम’ के लिए ‘कोम’^{१२}, ‘एकदम’ के लिए ‘एकदोम’^{१३}, बलभद्र के लिए ‘बलभादर’^{१४}

१. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ५४।

२. वही, पृष्ठ ६७।

३. वही, पृष्ठ ४६।

४. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १६३।

५. मोहन राकेश : ‘नये बाबल’, पृष्ठ १४१।

६. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ४७।

७. नरेश मेहता : ‘तथापि’ पृष्ठ १८।

८. वही, पृष्ठ १८।

९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ८८।

१०. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ४७।

११. वही, पृष्ठ ४७।

१२. वही, पृष्ठ ४७। १३ : वही, पृष्ठ ४८। १४ : वही, पृष्ठ १३।

भाषा तथाकथित रूप में ‘भोषरी’ न होकर कही शाणित भाषा है।

पहले की कथा-भाषा की अपेक्षा ‘नयी कहानी’ की बदली हुई भाषा और उसके प्रयोग की भीमासा के लिए गहरी और सूक्ष्म विश्लेषणा अपेक्षित है—“कहानी की भाषा पिछले पन्द्रह वर्षों में जिस ढंग और ढव से बदलती रही है, उसे पूरी तरह समझने के लिए काफी सूक्ष्म स्तर के अध्ययन की आवश्यकता है।”^१ पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ ने ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग के चार भिन्न आदर्श स्थिर किये हैं : १—अंगरेजी-प्रभावित नागर गद्य, २—ग्राम्याचल-प्रभावित गद्य, ३—प्रयोग-शिल्पीय गद्य और ४—माजित गद्य।^२ ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग को भाषावैज्ञानिक व्याकरणिक और साहित्यिक—तीनों ही धरातल पर समझा जा सकता है। प्रकटन, विलग लगने वाले ये तीनों ही आधार वस्तुतः विलग न होकर किसी स्तर-विशेष पर परस्पर जुड़े हैं। “मार्के की बात यह है कि साहित्य में भाषा का अंगी विवेचन उसका विशुद्ध साहित्यिक विवेचन ही है तथा अंगरूप विवेचन भाषिकीय और व्याकरणिक।”^३ प्रस्तुत भीमासा में भाषा-प्रयोग की अध्ययन-यात्रा अंगरूप विवेचन से अंगीरूप विवेचन के गन्तव्य तक पहुँचकर उसकी उपलब्धि को रेखांकित करने की है। ‘नयी कहानी’ के भाषागत प्रयोग का अध्ययन-विवेचन ध्वनिगत प्रयोग, शब्दगत प्रयोग, पदगत प्रयोग, वाक्यगत प्रयोग, शैलीगत प्रयोग और अर्थगत प्रयोग जैसे छह शीर्षकों के अन्तर्गत विचार्य है।

ध्वनिगत प्रयोग

‘नयी कहानी’ के ध्वनिगत प्रयोग भाषावैज्ञानिक और साहित्यिक—दो दृष्टियों से विवेच्य हैं। भाषावैज्ञानिक रूप में प्रथमतः स्वरागम, स्वरलोप, स्वर-विपर्यय और स्वर-विकृति के, द्वितीयतः व्यजनागम, व्यजन-लोप, व्यजन-विपर्यय और व्यजन-विकृति के, तृतीयतः अवारण ही मुख-सौम्यवंश अनुनामिकता के और चतुर्थतः तारता (पिच), तीव्रता (इंटेंसिटी) तथा भेदनता (टिम्बर) के प्रयोग हुए हैं।

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘कल्पना’, अप्रैल १९६६, पृष्ठ ६२।

२. ‘ज्ञानोदय’, मई १९६६, पृष्ठ ६३।

३. पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ : ‘नयी कहानी’ की भाषा, ‘कल्पना’, अगस्त-सितम्बर १९६६ (नवसेसन विशेषांक), पृष्ठ १७५ और १७६।

‘नयी कहानी’ की भाषा में हिन्दी के पूर्वी-पश्चिमी—दोनों ही रूपों तथा अनेक विभाषाओं के शब्द-रूपों का व्यवहार होने के कारण हिन्दी का निष्ठित-माजित रूप ज्यों-का-त्यों नहीं रह सका है। पंजाबी, बँगला, अँगरेजी आदि भाषा के शब्द-प्रयोगों की प्रचुरता ने भी हिन्दी के शब्दों को अपने-अपने सस्कार से प्रभावित किया है। ऐसे ही भाषिक व्यवहार से ‘नयी कहानी’ की भाषा में प्रभूत ध्वनिगत प्रयोग हुए हैं।

‘नयी कहानी’ के ध्वनिगत प्रयोग में स्वरागम के आदि, मध्य और अन्त तीनों ही रूप प्राप्त हैं। आदि स्वरागम में कहीं ह्रस्व ‘इ’ का आगम हुआ है तो कहीं ह्रस्व ‘इ’ एक और ‘इ’ के आगमवश ‘ई’ में परिवर्तित हो गया है। कहीं ‘क्या’ शब्द के ‘क’ और ‘या’ को वियुक्त कर पहले की तरह ‘इ’ का आगम करते हुए ‘किया’^१ का प्रयोग किया गया है तो कहीं ‘नहीं’ के ‘ह’ व्यंजन का लोप करते हुए ‘ए’ का पूर्णतः आगम कर ‘नेइ’^२ किया गया है। कहीं अँगरेजी का ‘ड्रामा’ ‘इ’ के स्वरागम से ‘डिरामा’^३ हो गया है तो कहीं ‘ब्लेक’ ‘बिलेक’^४ ‘हरल’ के लिए ‘हिरल’^५, ‘घत’ के लिए ‘घेत’^६, पहले के लिए ‘पेले’^७, ‘बहन जी’ के लिए ‘बेणजी’^८, ‘स्प्रिट’ के लिए ‘इसपिरिट’^९ तथा ‘स्टेशन’ तथा ‘इसटीशन’^{१०} जैसे शब्दों के ध्वनि-प्रयोग आदि स्वरागम के ही उदाहरण हैं। ‘इतना’ का ‘ईतना’ प्रयोग में भी आदि स्वरागम ही है।

मध्य स्वरागम के उदाहरण ‘नमस्कार’ के लिए ‘नोमोस्कार’^{११}, ‘कम’ के लिए ‘कोम’^{१२}, ‘एकदम’ के लिए ‘एकदोम’^{१३}, बलभद्र के लिए ‘बलभादर’^{१४}

१. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ ५४।

२. वही, पृष्ठ ६७।

३. वही, पृष्ठ ४६।

४. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १६३।

५. मोहन राकेश : ‘नये आदल’, पृष्ठ १४१।

६. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ४६।

७. नरेश मेहता : ‘तयापि’ पृष्ठ १८।

८. वही, पृष्ठ १८।

९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ८८।

१०. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ ४७।

११. वही, पृष्ठ ४७।

१२. वही, पृष्ठ ४७। १३ : वही, पृष्ठ ४८। १४ : वही, पृष्ठ १३।

'कचहरी' के लिए 'कचेरी',^१ 'होटल' के लिए 'होटिस',^२ 'अपना' के लिए 'अपाना',^३ 'सब' के लिए 'सबुर',^४ 'मुल्क' के लिए 'मुलुक',^५ 'अकल' के लिए 'अक्कल',^६ 'सरस्वती' के लिए 'सरोसती',^७ जैसे शब्दों के ध्वनि-प्रयोग हैं। यही 'नमस्कार' में 'न' और 'म' के बाद, 'कम' में 'क' के बाद, 'एकदम' में 'एकद' के बाद 'ओ' स्वर का; 'बलमद' में 'बलम' के बाद 'आ' का, 'कचहरी' में 'कच्' के बाद 'ए' का, 'होटल' में 'हो' के बाद 'इ' का, 'अपना' में 'अप' के बाद 'आ' का, 'सब' में 'सब्' के बाद तथा 'मुल्क' में 'मुल्' के बाद 'उ' का, 'अकल' में 'अक्' के बाद 'इ' का और 'सरस्वती' में 'सर' के बाद 'ओ' का मध्यागम हुआ है।

अन्त्य स्वरान्तरण का प्रयोग 'मत' के लिए 'मति',^८ 'बारह' के लिए 'बारो',^९ 'द्वार' के लिए 'द्वारे',^{१०} 'आग' के लिए 'आगि',^{११} जैसे शब्दों में 'इ', 'ओ', 'ए' और 'इ' के अन्त्यान्तरण हुआ है।

'नयी कहानी' की भाषा में प्रायः आदि-स्वरलोप के उदाहरण प्राप्त होते हैं। 'घिर' के लिए 'घर',^{१२} 'हिस्साब' के लिए 'हसाब',^{१३} 'पैसेंजर' के लिए 'पसिंजर',^{१४} 'गुम्बज' के लिए 'गम्बज',^{१५} 'खूबसूरत' के लिए 'खपसूरत'^{१६} जैसे प्रयुक्त शब्दों में ध्वनि के आदि स्वर-लोपी प्रयोग हो चुके हैं।

१. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ४६।
२. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ १५।
३. फणीश्वरनाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ३२।
४. वही, पृष्ठ ६७। ५ : वही, पृष्ठ १२३।
६. वही, पृष्ठ १२२। ७ : वही, पृष्ठ १२२।
८. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १२७।
९. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ४७।
१०. वही, पृष्ठ-११७।
११. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ ६।
१२. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ २०।
१३. वही, पृष्ठ ६५।
१४. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ ४८।
१५. सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच', पृष्ठ १३।
१६. वही, पृष्ठ ७१।

इस भाषा में स्वरों का विपर्यय भी है। स्वर-विपर्यय में एक स्वर अपने स्थान को छोड़कर किसी अन्य व्यंजन के साथ जुड़ जाता है। ‘हमारे’ के लिए ‘हामरे’^१, ‘हमारा’ के लिए ‘हामरा’^२, ‘कहेगा’ के लिए ‘केगा’^३, ‘सुमिरल’ के लिए ‘सिपरल’^४, ‘सिनेमा’ के लिए ‘सलीमा’^५, जैसे ध्वनि-प्रयोग स्वर-विपर्यय के उदाहरण हैं। ‘हामरे’ में ‘हमारे’ के ‘म’ के बाद आने वाला ‘आ’ स्वर विपर्यस्त होकर ‘ह’ के बाद आ गया है। ‘हामरा’ में भी यही हुआ है। ‘कहेगा’ में ‘ह’ से जुड़ा ‘ए’ विपर्यस्तः ‘क’ से जुड़ गया है तथा ‘ह’ का लोप हो गया है। ‘सिपरल’ में ‘सुमिरल’ के ‘स’ से जुड़े ‘उ’ स्वर का लोप हुआ है तथा ‘म’ से लगा ‘इ’ स्वर विपर्यस्त रूप में ‘स’ में संपुक्त हो गया है। ‘सलीमा’ में ‘सिनेमा’ का ‘इ’ स्वर विपर्यस्त होकर अपने रूप को दीर्घ (ई) कर ‘ल’ से मिल गया है।

‘नयी कहानी’ के ध्वनिगत प्रयोग में स्वर-विकृति के भी उदाहरण उपलब्ध हैं। स्वर-विकृति में प्रायः एक स्वर का दूसरे स्वर में परिवर्तन हो जाता है। ‘धुप’ के लिए ‘धौप’^६, ‘बायकाट’ के लिए ‘बैकाट’^७, ‘मैनेजर’ के लिए ‘मनीजर’^८, ‘अस्पताल’ के लिए ‘इस्पताल’^९, ‘रेलवे’ के लिए ‘रैलवेई’^{१०}, ‘फिर’ के लिए ‘फेर’^{११}, ‘पैसा’ के लिए ‘पइसा’^{१२}, जैसे प्रयोग इस प्रयोग की सुन्दर निदर्शनाएँ हैं। ‘नयी कहानी’ की भाषा में स्वर-विकृति के उदाहरण स्वरागम, स्वर-लोप तथा स्वर-विपर्यय की अपेक्षा कहीं अधिक हैं। स्वर-विकृति के उदाहरण बँगला और पंजाबी के प्रभाववश तो आये ही हैं, मार्जित

१. मोहन राकेश : ‘एक और जिन्गी’, पृष्ठ ७८।
२. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ५१।
३. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ १७।
४. मोहन राकेश : ‘फौलाह का आकाश’, पृष्ठ ४०।
५. कणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १६।
६. कणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ २३।
७. वही, पृष्ठ ५५।
८. कणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १२।
९. कणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२६।
१०. वही, पृष्ठ ६८।
११. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ १४।
१२. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ५१।

हिन्दी तथा तत्सम अँगरेजी शब्दों के आचलिक और गँवई रूप में प्रयुक्त होने के कारण भी विकसित हुए हैं।

‘नयी कहानी’ की भाषा में स्वरागम की तरह व्यंजनागम के प्रयोग में ‘ओटे’ की जगह ‘ओटले’^१, ‘जगन्नाथी’ की जगह ‘जगरनाथी’^२, ‘बेला’ की जगह ‘बिरिया’^३, ‘समाप्त’ के लिए ‘समापत्तन’^४, ‘मर्टीफिकेट’ के लिए ‘साटिकफिटिक’^५, ‘बच्चा’ के लिए ‘बज्जर’^६, ‘मंगटीका’ के लिए ‘मगटिक्का’^७, ‘बजा दिया’ के लिए ‘बजाय दिया’^८, ‘बीज’ के लिए ‘बिजवा’^९ जैसे प्रयोग हुए हैं। यहाँ ‘ओटले’, ‘बिरिया’, ‘समापत्तन’, ‘मगटिक्का’, ‘बिजवा’ तथा ‘बजाय दिया’ में अन्त्य व्यंजनागम और ‘जगरनाथी’, ‘बज्जर’ तथा ‘साटिकफिटिक’ में मध्य व्यंजनागम के ध्वनि-प्रयोग द्रष्टव्य हैं।

व्यंजन-लोप में एक या एकाधिक व्यंजनों का लोप हो जाता है। कभी पूर्ण व्यंजन का लोप होता है तो कभी संयुक्त व्यंजन का। ‘नयी कहानी’ में ‘विश्वनाथ’ के लिए ‘विशनाथ’^{१०}, ‘बँधनाथ’ के लिए ‘बँदनाथ’^{११}, ‘प्लेटफार्म’ के लिए ‘लाटफारम’^{१२}, ‘स्थान’ के लिए ‘थान’^{१३}, ‘साहब’ के लिए ‘साब’^{१४}, ‘बहारदीवारी’ के लिए ‘छाल्दीवारी’^{१५}, ‘हेलीकॉप्टर’ के लिए ‘हलीकापट’^{१६},

१. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ५०।
२. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ २७।
३. वही, पृष्ठ ६८।
४. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ४४।
५. वही, पृष्ठ ४७।
६. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२६।
७. वही, पृष्ठ १६४।
८. वही, पृष्ठ १७२।
९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १७।
१०. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ४६।
११. वही, पृष्ठ ४६।
१२. वही, पृष्ठ १४६।
१३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ २०।
१४. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ६२।
१५. वही, पृष्ठ ७५।
१६. वही, पृष्ठ ७०।

जैसे व्यंजन-लोप के ध्वनि-प्रयोग हुए हैं। उपर्युक्त दृष्टान्तों में ‘लाटफारम’, ‘यान’ और ‘छालदीवारी’ में आदि व्यंजन का, ‘विश्नाथ’, ‘बैदनाथ’ और ‘साव’ में मध्य व्यंजन का तथा ‘हलीकापट’ में अन्त्य व्यंजन का लोप हुआ है।

विपर्यय का अर्थ है उलट जाना। उच्चारण में व्यंजनों का प्रथम उलट जाना ही व्यंजन-विपर्यय है। व्यंजन-विपर्यय कभी बोलने की शीघ्रतावश होता है तो कभी भ्रान्त श्रवणवश अथवा अनुकरण की अपूर्णता-वश। इसका मनो-वैज्ञानिक कारण भी है। कभी-कभी मन वागिन्द्रिय की उच्चारण-प्रक्रिया से पूर्व ही अगली ध्वनि पर चला जाता है, जिससे पहली ध्वनि पीछे पड़ जाती है और बाद की ध्वनि पहले सुन्नर हो उठती है। ‘नयी कहानी’ में ‘रिक्शागाड़ी’ की जगह ‘रिश्कागाड़ी’^१ नया ‘अकचकाया’ की जगह ‘अचकचाया’^२ जैसे व्यंजन-विपर्यय के ध्वनि-प्रयोग हुए हैं।

• व्यंजन-विकृति का अर्थ एक व्यंजन का दूसरे व्यंजन में रूपान्तरण है। व्यंजन-विकृति दो प्रकारों की होती है। कही वर्ण अपना उच्चारण-स्थान बदल लेता है और कही वह पूर्णतः अपने को दूसरे वर्ण में परिवर्तित कर देता है। ‘नयी कहानी’ में पहली कोटि की व्यंजन-विकृति के उदाहरण ‘मरन’^३, ‘कारन’^४, ‘सास’^५ जैसे शब्द हैं, जो ‘मरण’, ‘कारण’ और ‘सास’ के लिए प्रयुक्त हैं। इनमें ‘ण’ व्यंजन-ध्वनि ‘न’ में तथा ‘श’ व्यंजन-ध्वनि ‘स’ में विकृत हो गयी है। दूसरी कोटि की व्यंजन-विकृति के उदाहरण ‘रिहसल’^६, के लिए ‘लिहसल’ ‘कनेजा’ के लिए ‘करेजा’^७, ‘कागज’ के लिए ‘कागत’^८, ‘सनम’ के लिए ‘सलम’^९, ‘सिनेमा’ के लिए ‘सलीमा’^{१०}, ‘मुनीम’ के लिए ‘मुझीम’^{११},

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की सहक’, पृष्ठ १७।

२. वही, पृष्ठ ४२।

३. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ६७।

४. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ४४।

५. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ७२।

६. वही, पृष्ठ १२०।

७. वही, पृष्ठ ६६।

८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ४५।

९. वही, पृष्ठ ८७।

१०. वही, पृष्ठ ८७।

११. वही, पृष्ठ ११३।

‘चाय’ के लिए ‘चाह’^१, ‘इनाम’ के लिए ‘इलाम’^२, ‘शायद’ के लिए ‘शायत’^३, ‘सरकस’ के लिए ‘सरकल’^४, ‘नीलकण्ठ’ के लिए ‘सीलकण्ठ’^५, ‘टिकट’ के लिए ‘टिकस’^६, ‘खुबमूरत’ के लिए ‘खपमूरत’^७, ‘जवाहर नाल’ के लिए ‘जमाहिर नाल’^८, ‘हँसते’ के लिए ‘हँछते’^९, ‘ऐसे’ के लिए ‘ऐछे’^{१०} जैसे ध्वनि-प्रयोग हैं। ध्वनि के ये समग्र प्रयोग ‘नयी कहानी’ की भाषा को दैनिक बोसचात और जन-जीवन से जोड़ते तथा यथार्थ का प्रतिनिधित्व करते हैं।

‘नयी कहानी’ की भाषा में ध्वनि के तीनों भौतिक गुण—तारता, तीव्रता और भेदकता के प्रयोग हुए हैं। तारता का सम्बन्ध ध्वनि की कम्पनावृत्ति से होता है। गीत गाने के सदर्भ में जिसे ‘रियाना’ कहते हैं, वह एक ही ध्वनि की कम्पनावृत्ति है। वनचारो भगत की गान-प्रतिया में—‘जागिये ब्रजराज कुंअर’...‘कमल-कुसुम फू-ऊ ले’^{११} अथवा भू-गलता झू-ऊ ले।^{१२} अथवा ‘बोलत बनरा—आ ई’...‘रौभति गो खरिकन में बछरा हित था—आ ई’^{१३} में स्वर-ध्वनि की कम्पनावृत्तिवश तारता है। यह तारता हिरामन के गले में पैदा होने वाली कैंपकैपी से उमरने वाले गीत—

“हूँ-ऊँ-ऊँ-रे डाइनियाँ मइयो मोरी-ई-ई,

नोनवाँ चढाई काहे नाहि मारलि सौरी घर-अ-अ ॥^{१४}” के ‘ऊँ’, ‘ई’ और ‘अ’ की आवृत्ति में द्रष्टव्य है। कम्पन की ऐसी आवृत्ति ‘चोर’ को

१. कणोरवर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ११४।

२. वही, पृष्ठ १३८।

३. मोहन राकेश : ‘नये बादल’, पृष्ठ १४५।

४. कणोरवर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १६।

५. वही, पृष्ठ २०।

६. वही, पृष्ठ १८२।

७. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ७१।

८. वही, पृष्ठ ७१।

९. मोहन राकेश : ‘एक और जिव्दगी’, पृष्ठ १७६।

१०. वही, पृष्ठ १७८।

११. मोहन राकेश : ‘कौलाव का आकाश’, पृष्ठ ३८।

१२. वही, पृष्ठ ३८।

१३. वही, पृष्ठ ३८।

१४. कणोरवर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १३५।

‘ओ-ओ-र’^१ पुकारने में भी हुई है। यहाँ ‘ओ’ में तारता ही है, तीव्रता नहीं, क्योंकि ‘अ’ पर उसका अवरोध हो जाता है।

तीव्रता का अर्थ ध्वनि का जोर है। इसका सबन्ध कम्पन के विस्तार से है। यह कम्पन-विस्तार जिस अनुपात में फैलता है तीव्रता भी उसी अनुपात में बढ़ती है। ध्वनि के दोनो गुण तारता और तीव्रता परस्पर पूर्णतः विलग हैं। तारता में ध्वनि की आवृत्ति ध्यातव्य है। फलतः इसका स्थान गीतों के गायन में अधिक है। पर तीव्रता में ध्वनि का कम्पन-विस्तार द्रष्टव्य है। अतः इसका प्रयोग पुकार के शब्दों, सम्बोधनों में होता है। ‘नयी कहानी’ में तीव्रता के प्रचुर प्रयोग हुए हैं। पुकार की ‘रे-मो-ह-ना-रे-हे’^२, हयिया नक्षत्र की आगमनी गाने वाली पुरवैया हवा की ‘हे ए ए ए ए हो ओ ओ ओ ओ’^३, कौवे की ‘काँ आँ आँ आँ’ तथा बूढ़ी की आवाज ‘बहू ऊ ऊ ऊ’ में ध्वनि की यही तीव्रता है। उक्त सारी ध्वनियाँ प्लुत की हैं, जिनसे तीव्रता पुष्ट और प्रभाव-सम्पन्न होती है।

‘नयी कहानी’ की भाषा में भेदकता के प्रचुर प्रयोग हुए हैं। भेदकता का अर्थ विभिन्न ध्वनियों के वैभिन्नान्तर का स्पष्टीकरण है। यह कथाकारों की सूक्ष्म दृष्टि की परिचायिका है। देवेन्द्र नाथ शर्मा के शब्दों में “बीणा या सितार तबले या मृदंग, लफड़ी या लोहे की ध्वनि में जो अन्तर है, उसका पार्यव्य भेदकता की सहायता से ही जाना जा सकता है।”^४ ‘नयी कहानी’ की भाषा में मनुष्य की विभिन्न मुद्राओं में मुखर ध्वनियों, विभिन्न पशुओं की विभिन्न ध्वनियों, विभिन्न पक्षियों की विभिन्न ध्वनियों तथा विभिन्न पदार्थों-यन्त्रों की विभिन्न कामों में उपयोग आने वाली विभिन्न ध्वनियों को बड़ी बारीक भेदकता के साथ उजागर किया गया है।

‘नयी कहानी’ में शुद्ध साहित्यिक रूप में विविध ध्वनियों का सूक्ष्म, सटीक तथा सार्यक चित्रण किया गया है। पदार्थों में वाद्य-यन्त्र तथा विविध कार्यों में प्रयोग में आने वाले उपकरण और यातायात के साधनों की ध्वनियों

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ठूमरो’, पृष्ठ ८१।

२. वही, पृष्ठ २२।

३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ७१।

४. वही, पृष्ठ ११७।

५. वही, पृष्ठ १०७।

६. देवेन्द्र नाथ शर्मा : ‘भाषाविज्ञान की भूमिका’, पृष्ठ २०७।

का सूक्ष्म, सटीक, अस्तित्वधर्मी और सार्थक चित्रण हुआ है। 'नयी कहानी' में वाद्य-यंत्रों में मृदंग की ध्वनि 'घा-तिंग, घा-तिंग'^१, नगाड़े की ध्वनि 'घन-घन-घन घड़ाम'^२ के प्रयोग हुए हैं तो घटी की 'टुनुर-टुनुर'^३ कर्णप्रिय ध्वनि, भाथी की 'सोय-सोंय'^४ विकृत ध्वनि, फाल पीटने की 'ठाँ-ठाँ-ठुन्न', ध्वनि, कठौते के पानी में डाले गये फाल की 'छुँ-छुँ-छुँ-ऊँ - गुठरंरं'^५ ध्वनि, निहाई पर रखे जाने वाले फाल की 'ठनाग-ठनाग-ठनाग'^६ ध्वनि, मशीन वाली घोंकनी की 'फू-ऊ-ऊ घरं-र-र'^७ ध्वनि, हथौड़े की 'ए-ठाय । ए-ठाय । ए-ठाय'^८, ध्वनि तथा हथौड़े के चूरु जाने की 'ए-ठरंक'^९ ध्वनि के भी प्रयोग हुए हैं। कहीं आटे की चक्की की 'पुक्-पुक्'^{१०} ध्वनि है तो कहीं 'भूठे फायर' की 'दू दूठाय'^{११} ध्वनि और कहीं 'प्रेस टेलीग्राम' 'ट्रा-ट्रा-टक्का-टक्का-टक्का-ट्रा'^{१२} की ध्वनि। इस भाषा में यातायात के साधनों में हवाई जहाज की 'गो-ओ-ओ-ओ'^{१३} ध्वनि, जहाज के भोपे की 'भो-ओं-ओ'^{१४} ध्वनि, गाड़ी के खुलने की 'छि-ई-ई-छक्क'^{१५} तथा घटही गाड़ी की 'सी-ई-ई-ई'^{१६} ध्वनि तक ध्वनित की गयी है। एक ओर व्यापारी नाव में ऊँट के चढ़ाये जाने की 'उई...र...र...र छप्...

१. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १० ।

२. वही, पृष्ठ १४६ ।

३. वही, पृष्ठ १५६ ।

४. वही, पृष्ठ १० ।

५. वही, पृष्ठ ६१ ।

६. वही, पृष्ठ ६१ ।

७. वही, पृष्ठ ६८ ।

८. वही, पृष्ठ १०६ ।

९. वही, पृष्ठ १०६ ।

१०. वही, पृष्ठ १०६ ।

११. अमरकान्त : 'जिन्दगी और जोंक', पृष्ठ ५८ ।

१२. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ ३८ ।

१३. वही, पृष्ठ ७४ ।

१४. वही, पृष्ठ ७२ ।

१५. वही, पृष्ठ ५१ ।

१६. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १४६ ।

१७. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ ४६ ।

छप्^१ ध्वनि, बेलों की ‘हुँक-हुँक’^२ ध्वनि, वक्रे की ‘बो-बो’^३ ध्वनि, गाय की ‘उ-याँ-याँ’^४ ध्वनि, कुत्ते की ‘बुफ-बुफ’^५ तथा ‘कूँ-कूँ’^६ ध्वनि, भालू के नाच की यव्वह-यव्वह^७ गति-ध्वनि, पाडे के नयने की ‘फोंस-फोंस’^८ सुर-ध्वनि के प्रयोग हुए हैं तो दूसरी ओर चील की टिहकारी की ‘टि...ई...टि...हि...क’^९ ध्वनि, चिटियाँ के उड़ने की ‘फुरं र र र र र’^{१०} ध्वनि, कौवे की ‘काँ-आँ-आँ-आँ’^{११} कह-का-काँ-आँ-आँ-काँ-याँ-याँ-कु-रं-का-केंका-केका^{१२} ध्वनि, तीसरी ओर वाद के पानी की ‘छह-छह’^{१३} ध्वनि कोसी मँया के नाचने की ‘छम्मक-कटछम, छम्मक-कट-छम’^{१४} ध्वनि, चौथी ओर आदमी के उत्साह की ‘ले-ले-ले-ए-हे-य’^{१५} ध्वनि, आदमी के नाचने की ‘किड-किड-किरी’^{१६} ध्वनि, मनुष्य की नापसंदगी की ‘ऊँ-हूँ-हूँ-हूँ’^{१७} ध्वनि, पागल के खाने की ‘चापुड-चापुड’^{१८} ध्वनि, आदमी के पीने की ‘गटर-गटर’^{१९} ध्वनि, हँसने की ‘हँ-हँ-हँ’^{२०} ध्वनि, प्यारा

१. कमलेश्वर : ‘राजा निरबंसिया’ (द्वितीय संस्करण, ६६), पृष्ठ ३१ ।

२. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२५ ।

३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १७६ ।

४. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ६५ ।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ४३ ।

६. वही, पृष्ठ ५८ ।

७. वही, पृष्ठ ५५ ।

८. वही, पृष्ठ ३१ ।

९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२ ।

१०. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १५ ।

११. वही, पृष्ठ ११८ ।

१२. वही पृष्ठ ११३ ।

१३. वही, पृष्ठ ७२ ।

१४. वही, पृष्ठ ७४ ।

१५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १३१ ।

१६. वही, पृष्ठ १४४ ।

१७. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १०६ ।

१८. अमरकान्त : ‘जिन्वयो और जोंक’, पृष्ठ १२५ ।

१९. वही, पृष्ठ ८७ ।

२०. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १५

लगने की 'धः धः'^१ ध्वनि, उबकाई आने की 'उयेहूँ'^२ ध्वनि, सुशामद की 'हैं-हैं'^३ ध्वनि, मना करने की 'सि गि'^४ ध्वनि, पक्षी उड़ाने की 'हा-सू-सू'^५ ध्वनि, लुटेरे-लठेनो की 'हो-हो-हो-हो'^६ की सम्मिसित जयध्वनि, मारने की 'तड़-तड़ाक-तड़-तड़ाक'^७ ध्वनि और पाँचवी ओर बच्चे की 'डा-आ-डी-ई'। धी-धी-ए-ए'^८ की सार के साथ निबलने वाली ध्वनि और बच्चे के पेट पर ओठ रखकर उसे खेलाने के क्रम में 'व-व-व-वा'^९ उच्चारने वाली ध्वनि के प्रयोग हुए हैं।

'नयी कहानी' में ध्वनियों के ऐसे भाषिक प्रयोग से उनकी निरर्थकता को सार्यकता मिली है। इनमें से अधिकांश ध्वनियाँ प्रायः हिन्दी भाषा में अवतक मूलतः नहीं हो पायी थी। इनके प्रयोग से विभिन्न ध्वनियों की सूक्ष्म भेदबताती निदिष्ट होती ही है, साथ ही ध्वनि उत्पन्न होने के समय की पृष्ठभूमि, मनःस्थिति आदि का भी सम्यक् परिचय प्राप्त होता है।

इस भाषा में अनुकरणमूलक क्रियाओं और क्रिया-विशेषणों के प्रयोग में भी ध्वनिगत वैशिष्ट्य लक्षित होता है। सच तो यह है कि अनुकरणमूलक शब्द ध्वनि-सादृश्य के आधार पर ही निर्मित होते हैं। इन शब्दों की ध्वनियों से अर्थबोध को गहरी उद्विग्नता प्राप्त होती है। 'नयी कहानी' में विविध रूपों में प्रयुक्त ध्वनियाँ अपना अनूठा श्रौत बिम्ब भी निर्मित करती हैं। ये ध्वनियाँ साधारण शब्दों की अपेक्षा एक-एक स्वर को उजागर करने में समर्थ हैं। 'नयी कहानी' के ऐसे भाषिक प्रयोग पात्र और कथाकार दोनों ही की भाषा में मिलते हैं।

इन सबसे इतर 'नयी कहानी' की भाषा में अकारण अनुनासिक ध्वनि के भी प्रयोग हुए हैं। इनका महत्त्व भाषावैज्ञानिक और साहित्यिक दोनों ही

१. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की सहक', पृष्ठ २५।

२. वही, पृष्ठ १०६।

३. वही, पृष्ठ १४४-१४५।

४. वही, पृष्ठ १४३।

५. वही, पृष्ठ २७।

६. वही, पृष्ठ ३६।

७. वही, पृष्ठ ६८।

८. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ३०।

९. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ २०।

दृष्टियों से है। भाषावैज्ञानिक दृष्टि से इन ध्वनिगत प्रयोगों के मूल में मूल-सुप्त का सिद्धान्त है और साहित्यिक दृष्टि से व्यक्त चरित्र की विशेषता का उपस्थापन। ‘दनुअन’ के लिए ‘देंनुअन’^१, ‘बिरिया’ के लिए ‘बिरियाँ’^२, ‘मनुआ’ के लिए ‘मनुआँ’^३, ‘सहसनवा’ के लिए ‘सहसनवाँ’^४, ‘उपन्यास’ के लिए ‘उपनियाँस’^५, ‘प्लॉटिंग’ के लिए ‘प्लॉटिंग’^६, ‘साझी’ के लिए ‘साँझी’^७, जैसे व्यवहृत शब्द अकारण अनुनासिक ध्वनि-प्रयोग के दृष्टान्त हैं। यह अनुनासिकता अ, आ, इ, ओ जैसे स्वरों में तो आयी ही है, ‘नयी कहानी’ में एक स्थल पर उद्धृत गीत-विशेष में भी व्याप गयी है—

“हँर कलीं में मों रही हैं भौरें का मँघुर गान
आँज में जगाँ रही हूँ सुँप्प तान गुँप्प गान
गुन गुन गुन मँघुर मँघुर
भँमर में गीत सुनो
सँमर कों हों जाँओ सँमार बँध के जँवान।”

इस गीत में अनुनासिकता का व्यवहार प्रयोगात्मक है, जिससे गीत के अतिशय सगीत-धर्म के प्रति व्यंग्य व्यक्त होता है।

शब्दगत प्रयोग

जब हम यह कहते हैं कि “भाषा में हुआ परिवर्तन जनता की जरूरतों और आदतों में आये परिवर्तन को सूचित करता है”^८ तब हमारा प्रयोजन भाषा की शब्द-सम्पत्ति में हुए परिवर्तनों से ही होता है। ‘नयी कहानी’ के कहानी-कारों ने यथार्थ के बहुत निकट जाकर बड़े साहस के साथ व्यक्ति और लोक

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ५१।

२. वही, पृष्ठ ६५।

३. वही, पृष्ठ १२३।

४. वही, पृष्ठ १३६।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १३६।

६. वही, पृष्ठ १४०।

७. महेन्द्र भल्ला : ‘एक पति के नोट्स’, पृष्ठ २१।

८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १४६।

९. वाल्टर्स मोरोन : ‘द राइटर ऐंड हिज़ वर्ल्ड’ (मैक्सिमन ऐंड कम्पनी, लंडन, १९६१) पृष्ठ ५७।

दोनों ही शरों पर शरों के ऐसे परिवर्तित रूपों को प्रयोग के पर्याप्त पर प्रयुक्त किया है। उन्होंने प्रयोग के द्वारा ये बहुत समझें जा सकते हैं शरों का भी उद्धार किया है; साथ ही शब्दों और वाक्यों के अनुप्राण शक्ति-पर भी विश्वास का निर्वाह करने हुए शब्द प्रयोग किये हैं।

‘नयी कहानी’ के शब्द-प्रयोग पर १—भाषावैज्ञानिक, २—व्याकरणिक और ३—साहित्यिक दृष्टि से विचार किया जा सकता है। भाषावैज्ञानिक दृष्टि के अन्तर्गत एक ओर ‘नयी कहानी’ में ‘कटवा’ शब्दों और ‘मोड़ मंजी’ के शब्दों के प्रयोग हुए हैं तो दूसरी ओर अंदरेही शब्दों, विद्वत् अंदरेही शब्दों, हिन्दीपर भारतीय भाषाओं के शब्दों, विद्वत् हिन्दी शब्दों तथा भाषागत शब्दों के। व्याकरणिक दृष्टि से ‘नयी कहानी’ के शब्द-प्रयोग प्रधान शब्द-भेद, गहायक शब्द-भेद और विभक्त्यादिबोधक शब्द-भेद के अन्तर्गत सीमास्थ हैं। प्रधान शब्द-भेद के अन्तर्गत विशेषण के लक्ष्यपूर्ण प्रयोग, विशेषण-प्रयोग, क्रिया-प्रयोग और क्रिया-विशेषण-प्रयोग द्रष्टव्य हैं तो गहायक शब्द-भेद के अन्तर्गत कारक, उपसर्ग और निदान के प्रयोग तथा विभक्त्यादिबोधक के अन्तर्गत विभिन्न मनोभाव-दोषक शब्दों के प्रयोग। साहित्यिक दृष्टि से पूर्ण-अपूर्ण शब्दों के प्रयोग, हल्काई, बड़ई, मुद्दार आदि के विशेष कृतिकण शब्दों के प्रयोग, कटावकारी के व्यंग्यगत और लम्बोद्गी (पेंडरिट, शब्दों के प्रयोग, अलङ्कारों के प्रयोग, अभिज्ञान शब्दों के प्रयोग और अलङ्कार-लेखनीय—पानीय शब्दों के प्रयोग विचार्य हैं।

कटवा शब्द-प्रयोग का अर्थ अपने-आप में पूर्ण शब्द को काट-छांटकर छोटा बनाना है। इस प्रयोग-विधि में शब्दों के किनारे तराश कर उन्हें सक्षिप्त किया जाता है। भाईदयाल जैन के शब्दों में “...शब्द-मार्गेण के लिए शब्दों को काटकर छोटे शब्द बनाना एक उपविधि या सहायक विधि है। ऐसे शब्दों को कटवा (किसट्ट) शब्द कहते हैं। जैसे—रामचन्द्र को राम, मोटरकार को मोटर या कार कहना।”^१ कटवा शब्दों के रूप में दो उद्देश्य कार्यरत होते हैं। प्रथमतः तो ऐसे प्रयोग से अर्थ से ही पूर्ण का ज्ञान हो जाता है। द्वितीयतः इसमें प्रयास-लाघव सन्निवृत्त रहता है। ‘नयी कहानी’ की भाषा में कटवा शब्दों के प्रयोग के उदाहरण निम्नलिखित वाक्यों में द्रष्टव्य हैं—

१—आपको ‘एवजाम्ना’ ही बताएंगे, कौन किसके सिर से फाँद जाता है।^२

१. भाईदयाल जैन : ‘हिन्दी शब्द रचना’, पृष्ठ १८०।

२. गिरिराज किशोर : ‘वेपरवेट’, पृष्ठ २७।

२—‘नोट्स’ कालेज में लेती आइए, वहीं ले लूंगा ।^१

३—मुम्हें ‘फोन’ नहीं करना चाहिए था ।^२

४—‘टाई’ की नाँट ठीक करते हुए कुन्दन आदेश देता जा रहा था ।^३

उपर्युक्त वाक्यों में ‘एक्जाम्स’, ‘नोट्स’, ‘फोन’ और ‘टाई’ क्रमशः एक्जामिनेशन, क्लासनोट्स, टेलीफोन और गैकटाई के लिए प्रयुक्त हैं । कटवाँ शब्दों के प्रयोग के प्रचुर उदाहरण अँगरेजी शब्द-प्रयोग में ही प्राप्त है ।

‘नयी कहानी’ की भाषा में ओम् शैली के शब्दों के भी प्रभूत प्रयोग हुए हैं । ओम् शैली के शब्द साकेतिक होते हैं । अँगरेजी में ऐसे शब्दों को ‘एन्नी-विएशन’ कहते हैं । संस्कृत में भी इस विधि से भी शब्द बनते रहे हैं । इसी-लिए भाईदयाल जैन का विचार है कि “यह विधि उतनी ही पुरानी है, जितना पुराना ‘अ’ (ओम्) शब्द है ।”^४ इस साकेतिकता से पाँच-सात शब्दों को संक्षेप में एक शब्द के द्वारा अभिव्यक्त कर दिया जाता है । धीरे-धीरे संकेत ही रुढ़ हो जाता है और उसके पूरे अर्थ का परिचय कम होने लगता है । इस दृष्टि से अँगरेजी में इन्हें ‘एफ्रोस्टिक वर्ड्स’ भी कहते हैं । ‘नयी कहानी’ में इस शैली के अँगरेजी शब्दों का भी अधिकाधिक व्यवहार हुआ है । इस शैली में हिन्दी शब्द प्रायः नाम के लिए प्रयुक्त हुए हैं—

१—सु० को इसीलिए मुझसे शिकायत है ।^५

२—सु० मा० की याद आती है ।^६

३—और इतरा कर कहती है—मा० जी ।^७

४—वैसे बी० जितनी संहज कोई नहीं ।^८

५—रा० को गीत निखाने की तकनीक समझायी थी ।^९

१. गिरिराज किशोर : ‘पेपरबैट’, पृष्ठ २७ ।

२. कृष्ण बलदेव वेद : ‘मेरा दुश्मन’, पृष्ठ ५६ ।

३. मन्नू भंडारी : ‘एक प्लेट संलाब’, पृष्ठ ६ ।

४. भाईदयाल जैन : ‘हिन्दी शब्द-रचना’, पृष्ठ १८३ ।

५. भारत रत्न भार्गव : ‘सतरों जो डायरी न बन सकें’, ‘जानोदय’, फरवरी ’६६ पृष्ठ ८१ ।

६. वही, पृष्ठ ८२ ।

७. वही, पृष्ठ ८२ ।

८. वही, पृष्ठ ८२ ।

९. वही, पृष्ठ ८४ ।

६—बुआ ने मेरे हाथ से रोल न० लेकर बताया था ।^१

७—रिटायर होने आये, पर बाबूजी अभी एल० डी० सी० है ।^२

८—एन० ने अच्छा ही किया जो पी० को धूट कर दिया ।^३

९—दोपी एस० है । उसे ऐसा काम नहीं करना चाहिए था कि एन० के बाहर जाने पर पी० से आँखें लड़ा बैठे और एन० का पारा ऐसा चढ़ा दे कि वह पी० को मौत के घाट उतार दे ।^४

१०—मि० सेन हकला-से गये ।^५

११—डी० एम० को फोन कर दो ।^६

१२—पी० ए० ने पढ़ना शुरू किया ।^७

१३—पाँच हजार ई० पू० से लेकर अब तक...।^८

१४—जी नहीं, ख ।^९

१५—बदलू पाण्डेय ने उसे बी० डी० ओ० से मिलवा दिया ।^{१०}

इस उदाहरणों के अतिरिक्त 'एफ० ए०'^{११}, 'एम० ए०'^{१२}, 'एम० बी० बी० एस०'^{१३} और 'ओ०के०'^{१४} जैसे ओम् शैली के शब्दों के प्रयोग भी 'नयी कहानी' की भाषा में हुए हैं । ऐसे शब्दों के प्रयोग से प्रचलित यचार्य भाषा का पुट, तथा अकृत्रिम और सजीव शब्द-सौन्दर्य 'नयी कहानी' की भाषा को प्राप्त हुआ है । ये प्रयोग इस भाषा की अद्यतनता (अप-टु-डेनेस) के पुष्ट प्रमाण हैं । नयी

१. ओंकारनाथ श्रीवास्तव : 'काल मुन्दरी', पृष्ठ १३७ ।
२. रमेश बस्ती : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ५० ।
३. वही, पृष्ठ ११४ ।
४. वही, पृष्ठ ११४ ।
५. गिरिराज किशोर : 'वेपरवेट', पृष्ठ ३६ ।
६. वही, पृष्ठ ८७ ।
७. वही, पृष्ठ ८४ ।
८. कृष्ण बलदेव वर्मा : 'मेरा कुश्मन', पृष्ठ ११२ ।
९. डॉ० बच्चन सिंह : 'मेहराबो पुल', 'सारिका', अप्रैल '६८, पृष्ठ ४३ ।
१०. डॉ० सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच', पृष्ठ ८१ ।
११. ओंकार नाथ श्रीवास्तव : 'कालमुन्दरी', पृष्ठ २८ ।
१२. वही, पृष्ठ २८ ।
१३. वही, पृष्ठ २६ ।
१४. कृष्ण बलदेव वर्मा : 'मेरा कुश्मन', पृष्ठ ११२ ।

कहानी’ की भाषा स्वप्नजीवी अतीत के प्रति सम्मोह नहीं रख कर वर्तमान की जीवन्तता से भविष्य का पथ प्रशस्त करती है।

अंग्रेजी शब्दों के प्रयोग में ‘कंटोनमेंट’, ‘कॉरीडोर’, ‘क्लोज-अप’^३, ‘नम्बर’^४, ‘जोकर’^५, ‘ब्लॉक’^६, ‘नाइट रजिस्टर’^७, ‘भेडम’^८, ‘हिल स्टेशन’^९, ‘स्मोफॉल’^{१०}, ‘रैलिंग’^{११}, ‘लॉन’^{१२}, ‘टेरेस’^{१३}, ‘परकोलेटर’^{१४}, ‘पैरेन्चुलेटर’^{१५}, ‘पिकनिक’^{१६}, ‘बार’^{१७}, ‘बॉलरूम’^{१८}, ‘हैडलाइट’^{१९}, ‘आमचेयर’^{२०}, ‘नॉस’^{२१}, ‘शेड’^{२२}, ‘प्रेयर हाल’^{२३}, ‘कंडलब्रियम’^{२४}, ‘प्रेयरबुक’^{२५}, ‘हिम्न बुक’^{२६},

१. निर्मल वर्मा : ‘परिन्हे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १७४।

२. वही, पृष्ठ १६५।

३. वही, पृष्ठ १६६।

४. वही, पृष्ठ १६६।

५. वही, पृष्ठ १६६।

६. वही, पृष्ठ १६६।

७. वही, पृष्ठ १६६।

८. वही, पृष्ठ १६७।

९. वही, पृष्ठ १६७।

१०. वही, पृष्ठ १६७।

११. वही, पृष्ठ १६७।

१२. वही, पृष्ठ १६७।

१३. वही, पृष्ठ १६७।

१४. वही, पृष्ठ १६८।

१५. उषा प्रियंवदा : ‘खिन्नगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ ६।

१६. निर्मल वर्मा : ‘परिन्हे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १६६।

१७. वही, पृष्ठ १६६।

१८. वही, पृष्ठ १६६।

१९. वही, पृष्ठ १६६।

२०. वही, पृष्ठ १७०।

२१. वही, पृष्ठ १७०।

२२. वही, पृष्ठ १७४।

२३. वही, पृष्ठ १७४।

२४. वही, पृष्ठ १७७।

२५. वही, पृष्ठ १७७।

२६. वही, पृष्ठ १७७।

'स्टूल'¹, 'लंच'², 'किचिन'³, 'सिमेट्री'⁴, 'कॉफी हाउस'⁵, 'पर्स'⁶, 'को-एजु-
केशन'⁷, 'स्ट्रीट'⁸, 'प्रोग्राम'⁹, 'फंड'¹⁰, 'लाइट'¹¹, 'काउटरमैन'¹²,
'बुशस्ट'¹³, 'सेफ्टीपिन'¹⁴, 'ग्लासटैंक'¹⁵, 'ममी'¹⁶, 'आइसबर्ग'¹⁷, 'कोरस'¹⁸,
'टैरीलिन'¹⁹, 'डेकोरान'²⁰, 'फंड'²¹, 'डिमोनेसी'²², 'आर्टिस्ट'²³, 'पिल्स'²⁴,
'रॉड'²⁵, 'रॉलिंग शटस'²⁶, 'नेपाकिन'²⁷, 'वेटर'²⁸, 'ब्रेड'²⁹, 'नोट्स'³⁰,

१. निर्मल वर्मा : 'परिन्दे', 'एक दुनिया समानास्तर', पृष्ठ १७७ ।
२. वही, पृष्ठ १७७ ।
३. वही, पृष्ठ १७६ ।
४. वही, पृष्ठ १७६ ।
५. मोहन राकेश : 'फोलाव का आकाश', पृष्ठ ५४ ।
६. सुधा अरोड़ा : 'बगैर तराशे हुए', पृष्ठ १४ ।
७. वही, पृष्ठ १५ ।
८. वही, पृष्ठ ८२ ।
९. वही, पृष्ठ ८२ ।
१०. वही, पृष्ठ ८३ ।
११. वही, पृष्ठ ८३ ।
१२. वही, पृष्ठ १७५ ।
१३. वही, पृष्ठ १७४ ।
१४. मोहन राकेश : 'फोलाव का आकाश', पृष्ठ ६६ ।
१५. वही, पृष्ठ ६ ।
१६. वही, पृष्ठ १३ ।
१७. रूपनाथ सिंह : 'सपाट चेहरे वाला आवनी', पृष्ठ ८६ ।
१८. वही, पृष्ठ १०६ ।
१९. डॉ० सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच', पृष्ठ ३६ ।
२०. वही, पृष्ठ ३६ ।
२१. वही, पृष्ठ ३६ ।
२२. वही, पृष्ठ ३८ ।
२३. वही, पृष्ठ ३६ ।
२४. वही, पृष्ठ ३६ ।
२५. वही, पृष्ठ २६ ।
२६. वही, पृष्ठ २६ ।
२७. वही, पृष्ठ २४ ।
२८. वही, पृष्ठ २४ ।
२९. वही, पृष्ठ २४ ।
३०. गिरिराज किशोर : 'विपरवेष्ट', पृष्ठ ११ ।

‘प्लेयर’^१, ‘स्ताइड’^२, ‘पोज’^३, ‘स्कार्फ’^४, जैसे शब्दों के प्रयोग हुए हैं। यहाँ ऐसे शब्द-प्रयोग विषय-निर्वाह (थीम), भाव-रिगण (मूड्स) के व्यंजन और प्रयोगकर्ता के संस्कार—तीनों ही दृष्टियों से औचित्यपूर्ण है। पर इनका अतिरेक विविध-क्षेत्रीय पाठकों को खलता भी है।

इस भाषा में अंग्रेजी शब्दों के विकृत प्रयोग भी हुए हैं। ऐसे अंग्रेजी शब्द, जो जन-जीवन में अत्यन्त प्रचलित हो गये हैं, दैनिक उपयोग से बहिष्कृत नहीं किये जा सकते। देहात की अपढ़-अशिक्षित तथा अंग्रेजी से सर्वथा अपरिचित जनता ने भी दैनिक बोल-चाल में अंग्रेजी शब्दों का व्यवहार किया है। पर ये शब्द उनके द्वारा प्रयुक्त होकर अपने मूल तत्सम रूप से सर्वथा विकृत हो गये हैं। इस दृष्टि से ‘नयी कहानी’ में ‘फिलिंग इस्टर’^५, ‘डरामा’^६, ‘टी साट’^७, ‘पाट’^८, ‘टिसन’^९, ‘डलेवरी’^{१०}, ‘बालिस्टर’^{११}, ‘लोन सलीमा’^{१२}, ‘टसलेसन’^{१३}, ‘नौमेल’^{१४}, (पुरस्कार), ‘जकसेन’^{१५}, ‘औट’^{१६}, ‘परमानंटी’^{१७}, ‘इस्पेसल’^{१८}, जैसे विकृत शब्दों के प्रयोग हुए हैं।

१. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ २६।

२. वही, पृष्ठ २२।

३. वही, पृष्ठ २२।

४. वही, पृष्ठ २२।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १७

६. वही, पृष्ठ ६३।

७. वही, पृष्ठ ६३।

८. वही, पृष्ठ ६३।

९. वही, पृष्ठ १०२।

१०. वही, पृष्ठ १०४।

११. वही, पृष्ठ १०६।

१२. वही, पृष्ठ १२५।

१३. वही, पृष्ठ १४३।

१४. वही, पृष्ठ १४३।

१५. वही, पृष्ठ १६७

१६. वही, पृष्ठ १०१

१७. वही, पृष्ठ ४४।

१८. वही, पृष्ठ ४५।

‘रामनगर’ के लिए ‘नामलगर’^१, ‘लापता’ के लिए ‘लापता’^२, ‘इनाम’ के लिए ‘इताम’^३, ‘नाटक’ (नौटंकी) के लिए ‘नौटंभी’^४, ‘फक्कत’ के लिए ‘फक्कत’^५, तथा ‘संक्रान्ति’ के लिए ‘सँकरात’^६, जैसे शब्दों के प्रयोग विकृत शब्दप्रयोग के प्रचुर प्रमाण हैं।

आचलिक शब्दों में ‘खोंचा’^७, ‘बामड़’^८, ‘सगड़’^९, ‘खरंहिया’^{१०}, ‘पटपटांग’^{११}, ‘टप्पर’^{१२}, ‘बटगमनी’^{१३}, ‘भुज्ज’^{१४}, ‘धैलसार’^{१५}, ‘मुलीता’^{१६}, ‘परवी’^{१७}, ‘अगरजानी’^{१८}, ‘घरढुक्का’^{१९}, ‘घसका’^{२०}, ‘फूर-हरी’^{२१}, ‘किल्लाठोंग’^{२२}, ‘बुक्की-मुक्की’^{२३}, ‘कन्नारोहट’^{२४}, ‘पनसाह’^{२५},

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, १३१।
२. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १०१।
३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १३८।
४. वही, पृष्ठ १३६।
५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १०४।
६. वही, पृष्ठ १४६।
७. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ११३।
८. वही, पृष्ठ १५२।
९. वही, पृष्ठ ११४।
१०. वही, पृष्ठ ११५।
११. वही, पृष्ठ पृष्ठ १२२।
१२. वही, पृष्ठ १२२।
१३. वही, पृष्ठ १२३।
१४. वही, पृष्ठ १२८।
१५. वही, पृष्ठ १६२।
१६. वही, पृष्ठ १७६।
१७. वही, पृष्ठ १७३।
१८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’, : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ५६।
१९. वही पृष्ठ १००।
२०. वही, पृष्ठ १००।
२१. वही, पृष्ठ १६।
२२. वही, पृष्ठ ५५।
२३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’, : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ११२।
२४. वही, पृष्ठ १६४।
२५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’, : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १५०।

कदमकुट्टी^१, ‘उकासी’, ‘ओढ़गिरी’^२ आदि शब्दों के सुन्दर, सटीक और महत्वपूर्ण प्रयोग हुए हैं। हिन्दी शब्दों में इनके पर्याय ढूँढ़कर ठीक-ठीक इन्हीं अर्थों को उद्भूत कर देना घोर असंभव व्यापार है। ऐसे आचलिक शब्दों की ध्वनि भी कहीं अपने ओज, कहीं अपने प्रसार और कहीं अपने वक्र-उच्चार के कारण अर्थवत्ता में सहायक हो गयी है। सन्दर्भगत सौन्दर्य की सज्जना और अभीष्ट की सिद्धि के अतिरिक्त हिन्दी गद्य के निर्माण के लिए भी ऐसे शब्द-प्रयोगों का महत्व है।

कुछ मिलाकर ‘नयी कहानी’ में हुए ऐसे शब्दों के प्रयोग कहानी के विविधोन्मुख आयाम और व्यापक फलक के सूचक हैं। बड़ी बात यह है कि नये कहानीकारों ने इन विविध प्रकार के शब्दों का कहानी में प्रयोग करते हुए हिन्दी की आत्मा और प्रकृति के साथ इनका सारसम्बन्ध बनाये रखा है।

शब्दगत प्रयोग का व्याकरणिक अध्ययन

‘नयी कहानी’ में विशेषण का संज्ञामूलक प्रयोग कर संज्ञा-शब्दों का कोश-विस्तार किया गया है। ध्यान देने की पहली बात यह है कि यहाँ विशेषण से संज्ञा न बनाकर विशेषण को ही संज्ञापरक अस्तित्व दे दिया गया है। यथा—
‘कैसे दोनों में प्रगाढ़ आया?’ यहाँ ‘प्रगाढ़’ की जगह ‘प्रगाढ़ता’ का प्रयोग होना चाहिए, पर ऐसा न कर ‘प्रगाढ़ता’ का भाव-सम्प्रेषण ‘प्रगाढ़’ से ही कर लिया गया है। शायद ‘प्रगाढ़’ का बजनी उच्चार अर्थ-व्यंजन में भी अपेक्षया बजनी मिष्ट हुआ हो। ऐसे प्रयोग राजेन्द्र यादव की कहानियों में भी द्रष्टव्य हैं। यथा—
‘बीभत्स और भयानक का भी अपना एक सम्मोहन होता है...’^४
यहाँ ‘बीभत्सता’ और ‘भयानकता’ का प्रयोग न कर ‘बीभत्स’ और ‘भयानक’ से ही काम चला लिया गया है। ध्यान देने की दूसरी बात यह है कि कहीं विशेष्य अथवा संज्ञा को छोड़कर विशेषण-मात्र का प्रयोग किया गया है। यथा—
‘एक बार कल्याणी उसके बारे में विषम सोच चुकी थी।’^५ × × × ‘उसे

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ ‘आविम रात्रि की महक’, पृष्ठ १२३।

२. वही, पृष्ठ १२।

३. शंतिरा मटियानी : ‘प्रेतमुक्ति’, ‘एक बुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३६५।

४. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ३१।

५. राजेन्द्र यादव : ‘दूटना और अन्य कहानियाँ’, पृष्ठ १०।

६. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ३२।

‘रामनगर’ के लिए ‘नामनगर’^१, ‘लापता’ के लिए ‘लापत्ता’^२, ‘इनाम’ के लिए ‘इलाम’^३, ‘नाटक’ (नौटंकी) के लिए ‘नौटंगी’^४, ‘फकत’ के लिए ‘फक्कत’^५, तथा ‘संक्रान्ति’ के लिए ‘सैकरात’^६, जैसे शब्दों के प्रयोग विकृत शब्दप्रयोग के प्रचुर प्रमाण हैं।

आचलिक शब्दों में ‘खोवा’^७, ‘बागड़’^८, ‘सग्गड़’^९, ‘खरैहिया’^{१०}, ‘पटपटाग’^{११}, ‘टप्पर’^{१२}, ‘बटगमनी’^{१३}, ‘भुज्ज’^{१४}, ‘धैलसार’^{१५}, ‘मुजोता’^{१६}, ‘परवी’^{१७}, ‘अगरजानी’^{१८}, ‘परदुक्का’^{१९}, ‘घसका’^{२०}, ‘फर-हरी’^{२१}, ‘किल्लाठोम’^{२२}, ‘चुक्की-मुक्की’^{२३}, ‘कन्नारोहट’^{२४}, ‘पनसाह’^{२५},

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, १३१।
२. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १०१।
३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, पृष्ठ १३५।
४. वही, पृष्ठ १३६।
५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १०४।
६. वही, पृष्ठ १४६।
७. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, पृष्ठ ११३।
८. वही, पृष्ठ १५२।
९. वही, पृष्ठ ११४।
१०. वही, पृष्ठ ११५।
११. वही, पृष्ठ पृष्ठ १३२।
१२. वही, पृष्ठ १२२।
१३. वही, पृष्ठ १२३।
१४. वही, पृष्ठ १२८।
१५. वही, पृष्ठ १६२।
१६. वही, पृष्ठ १७६।
१७. वही, पृष्ठ १७३।
१८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ५६।
१९. वही पृष्ठ १००।
२०. वही, पृष्ठ १००।
२१. वही, पृष्ठ १६।
२२. वही, पृष्ठ ५५।
२३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, पृष्ठ ११२।
२४. वही, पृष्ठ १६४।
२५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १५०।

कदमकुद्दी^१, ‘उकासो’^२, ‘ओढ़गिरी’^३ आदि शब्दों के सुन्दर, सटीक और महत्त्वपूर्ण प्रयोग हुए हैं। हिन्दी शब्दों में इनके पर्याय ढूँढ़कर ठीक-ठीक इन्हीं अर्थों को उद्भिक्त कर देना घोर असंभव व्यापार है। ऐसे आचलिक शब्दों की ध्वनि भी कही अपने ओज, कही अपने प्रसार और कही अपने वक्र-उच्चार के कारण अर्थवत्ता में सहायक हो गयी है। सन्दर्भगत सौन्दर्य की सर्जना और अभीष्ट की सिद्धि के अतिरिक्त हिन्दी गद्य के निर्माण के लिए भी ऐसे शब्द-प्रयोगों का महत्त्व है।

कुछ मिलाकर ‘नयी कहानी’ में हुए ऐसे शब्दों के प्रयोग कहानी के विविध-धोन्मुख आयाम और व्यापक फलक के सूचक हैं। बड़ी बात यह है कि नये कहानीकारों ने इन विविध प्रकार के शब्दों का कहानी में प्रयोग करते हुए हिन्दी की आत्मा और प्रकृति के साथ इनका सारसम्य बनाये रखा है।

शब्दगत प्रयोग का व्याकरणिक अध्ययन

‘नयी कहानी’ में विशेषण का संज्ञामूलक प्रयोग कर संज्ञा-शब्दों का कोश-विस्तार किया गया है। ध्यान देने की पहली बात यह है कि यहाँ विशेषण से संज्ञा न बनाकर विशेषण को ही संज्ञापरक अस्तित्व दे दिया गया है। यथा—‘कैसे दोनों में प्रगाढ़ आया?’ यहाँ ‘प्रगाढ़’ की जगह ‘प्रगाढ़ता’ का प्रयोग होना चाहिए, पर ऐसा न कर ‘प्रगाढ़ता’ का भाव-सम्प्रेषण ‘प्रगाढ़’ से ही कर लिया गया है। शायद ‘प्रगाढ़’ का वजनी उच्चार अर्थ-व्यञ्जन में भी अपेक्षया वजनी मिढ़ हुआ हो। ऐसे प्रयोग राजेन्द्र यादव की कहानियों में भी द्रष्टव्य हैं। यथा—‘बीभत्स और भयानक का भी अपना एक सम्मोहन होता है...।’^४ यहाँ ‘बीभत्सता’ और ‘भयानकता’ का प्रयोग न कर ‘बीभत्स’ और ‘भयानक’ से ही काम चला लिया गया है। ध्यान देने की दूसरी बात यह है कि कही विशेष्य अथवा संज्ञा को छोड़कर विशेषण-मात्र का प्रयोग किया गया है। यथा—‘एक बार कल्याणी उसके बारे में विषम सोच चुकी थी।’^५ × × × ‘उसे

१. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १२३।
२. वही, पृष्ठ १२।
३. शंलेश मटियानी : ‘प्रेतमुक्ति’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३६५।
४. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ३१।
५. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना और अन्य कहानियाँ’, पृष्ठ १०।
६. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ३२।

मरमराती-सी चीख'^१ आदि विशेषण ऐसे ही हैं। उक्त प्रयोगों में कहीं-कहीं विशेषण का घनत्वपूर्ण विधान भी हुआ है।

'नयी कहानी' विशेषण को अधिक से अधिक तीव्र और सटीक रूप में प्रभविष्णु बनाती है। इसके-लिए इस भाषा में विशेषणों के विशेषण भी प्रयुक्त हुए हैं। ऐसे स्थलों पर एक विशेषण नो सामान्य होता है, परन्तु दूसरा विशेषण विशिष्ट। यह विशिष्ट विशेषण चित्र-बोध कराने में समर्थ होता है। जैसे—'कुट-कुट काटने वाला कीचड़'^२, 'कनकन ठंडा पानी'^३, 'नीले कच आसमान'^४, 'झूक गफेद रंग'^५, 'आलू की टिकिया साल सुख'^६ आदि। उपर्युक्त उदाहरणों में 'काटने वाला', 'ठंडा', 'नीले', 'सफेद, और 'साल' जैसे विशेषण सामान्य हैं तो 'कुटकुट', 'कनकन', 'कच', 'झूक' और 'सुख' जैसे विशेषण विशिष्ट।

विशेषणों के द्वारा 'नयी कहानी' की भाषा में सफल बिम्ब-नियोजन भी किया गया है। ये बिम्ब चाक्षुष और श्रौत दोनों ही प्रकार के हैं। यथा—'चारों ओर दूर-दूर तक धूरी-सूखी मिट्टी के ऊँचे-नीचे टीलों और बूहों के बीच बेरो की झाड़ियाँ थी, छोटी-छोटी बट्टानों के बीच सूखी घास उग आयी थी, सड़ते हुए पीले पत्तों से एक अजीब नशीली-सी बोभिल-कसैली गंध आ रही थी, धूप की मैली तहों पर बिल्ली-बिल्ली-सी हवा थी।'^७ उक्त वाक्य में आठबार विशेषण का प्रयोग हुआ है, जहाँ अर्थ का उद्रेक पूरी तरह बिम्ब के स्तर पर है।

'नयी कहानी' में अँगरेजी के सज्ञा-शब्दों में हिन्दी प्रत्यय का प्रयोग कर विशेषण बनाये गये हैं तो बँगला प्रभाव वाले विशेषण भी चलाये गये हैं। इस भाषा में एक ओर उत्तम शब्द-बहुल लम्बे विशेषणों का प्रयोग हुआ है तो दूसरी ओर आवृत्तिपरक विशेषणों का भी। अपने व्याकरण में दूसरी भाषा के शब्दों को ढाल लेना भाषिक उपलब्धि का परिचायक है। 'फ़ैम' से 'फ़ैमित'^८,

१. निर्मल वर्मा : 'जलती भाड़ी', पृष्ठ ५३।

२. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १०८।

३. वही, पृष्ठ १०८।

४. रमेश बसो : 'बुहरी ज़िन्दगी' (हिन्दू पाकेट बुक्स), पृष्ठ १७ और २३।

५. वही, पृष्ठ २०।

६. नरेश मेहता : 'तयावि' पृष्ठ १५।

७. निर्मल वर्मा : 'जलती भाड़ी', पृष्ठ ६६।

८. नरेश मेहता : 'तयावि', पृष्ठ २६।

‘कावेट’ से ‘कावेंटीय’^१, ‘चाकलेट’ से ‘चाकलेटी’^२, ‘क्लासिक’ के ‘क्लासिकीय’^३, जैसे अंगरेजी के संज्ञा शब्दों से हिन्दी प्रत्यय द्वारा निर्मित होने के उदाहरण हैं। बंगला-प्रभावित विशेषण के दुष्टान्त ‘सोनालीघूप’^४ आदि हैं। कुछ विशेषण तत्सम-इतर शब्दों में भी ‘इत’ प्रत्यय लगाकर बनाये गये हैं। जैसे—‘नक्काशित’^५, ‘मूक-मोरित’^६ आदि। लम्बे तत्सम विशेषण का उदाहरण ‘प्रलम्बित चीड़ वन’^७ तथा आवृत्तिपरक विशेषण का उदाहरण ‘लाल-लाल लपट’^८ आदि हैं। इन सब प्रयोगों से हिन्दी गद्य की शक्ति का विकास हुआ है।

क्रिया-प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा में क्रिया-प्रयोग छह रूपों में प्राप्त होते हैं। ‘नयी कहानी’ का गद्य प्रथमतः अनुकरणात्मक क्रिया, द्वितीयतः एकमेव सटीक क्रिया, तृतीयतः विशेषण से बनी क्रिया, चतुर्थतः संज्ञा-निर्मित क्रिया, पंचमतः बिना सहायिका क्रिया के केवल प्रधान क्रिया और षष्ठतः अनवरत क्रिया के प्रयोग द्वारा उत्कृष्ट हुआ है।

अनुकरणात्मक क्रिया अर्थ को अपनी ध्वनि से भी अभिव्यक्त करती है। अर्थ-विवृति की दिशा में ऐसे क्रियापद अद्भुत ढंग से सटीक होते हैं। ‘घुघुआती रही’^९, ‘कचपचा उठा’^{१०}, ‘कलकला उठी’^{११}, ‘टनटना रहा है’^{१२}, ‘टलमला रहे हैं’^{१३}, ‘छनछना उठा’^{१४}, ‘पटपटा उठी थी’^{१५}, ‘सिरसिरा रही

१. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ६८।

२. सुरेश सिनहा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ११।

३. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ५६।

४. वही, पृष्ठ ११।

५. वही, पृष्ठ ७५।

६. नरेश मेहता : ‘तयावि’, पृष्ठ ११४।

७. वही, पृष्ठ ८।

८. वही, पृष्ठ ६२।

९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ ‘ठुमरो’, पृष्ठ २७।

१०. वही, पृष्ठ ३२।

११. वही, पृष्ठ ४३।

१२. वही, पृष्ठ ५६।

१३. वही, पृष्ठ ५१।

१४. वही, पृष्ठ ६०।

१५. वही, पृष्ठ ११५।

ग्रह 'जड़िया नहीं जाइएगा'^१ जैसे क्रिया-प्रयोग विशेषणों से क्रिया बनाये जाने के सुन्दर और समर्थ उदाहरण है।

'नयी कहानी' की भाषा में विशेषणों की तरह ही संज्ञा-शब्दों का भी क्रियात्मक प्रयोग हुआ है। 'प्रवाह' से 'प्रवाहेगी'^२, 'विश्वास' से 'विश्वासते'^३, 'अध्यापन' से 'अध्यापता'^४, 'ताँवा' से 'तविया'^५ रहा था, 'पत्ता' से 'पैलिया रही थी'^६ आदि प्रयोग इस कोटि के आकर्षक उदाहरण हैं।

'नयी कहानी' के गद्य में सहायक क्रिया का लोप करते हुए प्रधान क्रिया को पूर्णता देने के प्रयोग प्राप्त होते हैं। सहायक क्रिया के बिना प्रधान क्रिया के ऐसे पूर्ण प्रयोग हिन्दी के प्राचीन गद्य में भी मिलते हैं। काव्यग्रन्थ की टीकाओं में भी ऐसे प्रयोग उपलब्ध हैं। नये कहानीकारों ने ऐसे प्रयोगों की छिन्न परम्परा को नये रूप में आरम्भ कर हिन्दी को विधागत और भाषागत दोनों ही दृष्टियों से सम्पन्न किया है। आचार्य शिवपूजन सहाय ने तुलसी द्वारा प्रयुक्त ऐसी ही क्रियाओं का उल्लेख करते हुए लिखा था कि "तुलसी-प्रयुक्त क्रियाओं के निम्नांकित उदाहरणों से प्रेरणा लेकर हिन्दी के कथाकार, निबंधकार, कवि तथा नाटककार यदि आगे बढ़ने का उपक्रम करें तो हिन्दी का कोई अपकार न होगा।"^७ स्मरणीय है कि ऐसे क्रिया-प्रयोग संस्कृत, अपभ्रंश, व्रजभाषा आदि में अत्यन्त प्रचलित थे, परन्तु खड़ी बोली के परवर्ती गद्य में इनका सहसा लोप हो उठा। फलतः आये दिनों 'होना', 'करना' जैसी क्रियाओं के साथ ऐसी क्रियाओं का संयुक्त उपयोग करना पड़ता है। डॉ० हीरालाल जैन के शब्दों में "ऐसे उदाहरण अनन्त हैं। यह मुझे भाषा में उन्नति की जगह अवनति का लक्षण दिखता है। क्रियाओं का क्षेत्र घटना नहीं, बढ़ना चाहिए था। मेरी समझ में ऐसे क्रियापदों का प्रयोग हिन्दी में आरम्भना

१. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ११३।

२. वही, पृष्ठ ७५।

३. वही, पृष्ठ ८२।

४. वही, पृष्ठ ११३।

५. वही, पृष्ठ ११४।

६. नरेश मेहता : 'एक समर्पित महिला', पृष्ठ १४।

७. आचार्य शिवपूजन सहाय : 'तुलसी-प्रयुक्त क्रियाएँ', 'परिपद्-पत्रिका', वर्ष १, अंक १, अप्रैल १९६१, पृष्ठ १३-१४।

चाहिए।^१ नये कहानीकारों में नरेश मेहता, ओंकार नाथ श्रीवास्तव, सुरेश सिन्हा आदि ने त्रिया के ऐसे प्रयोग किये हैं। 'सम्पन्नती'^२, 'निषेधती'^३, 'सहनता'^४, 'उत्पत्नी'^५, 'स्वीकारा'^६, 'प्रवेशेगा'^७, 'अन्दाज ही नहीं सकता'^८ जैसे शब्द इस त्रिया-प्रयोग के सुन्दर दृष्टान्त हैं। हिन्दी-साहित्य की अन्यान्य विधाओं में ऐसे समर्थ त्रिया-प्रयोग प्रायः नहीं के बराबर हुए हैं। स्वयं तुलसी ने जिस काव्य-विधा में 'सन्मानी', 'निर्मई', 'प्रबोधा', 'दूढ़ाई' जैसे शब्द-प्रयोग किये थे, वह काव्य-विधा भी ऐसे समृद्ध प्रयोग को जारी रखने में पिछड़ गयी।

'नयी कहानी' के गद्य में कहीं-कहीं त्रिया का अनवरत प्रयोग भी हुआ है। इससे चित्रात्मक सौन्दर्य के सर्जन और भाव-आस्फालन के भूतन में सहायता पहुँची है। यथा—“खेलते वक्त जब वह हिलती-मुड़ती, तनती या झपटती तो झूबसूरती पैदा करती।”^९

क्रियाविशेषण-प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में क्रियाविशेषण के अनुकरणमूलक प्रयोग अवलंबित करने योग्य हैं। 'बेसी भचर-भचर मत बको'^{१०}, 'गड़गड़ा कर नीचे की ओर उतरी'^{११}, 'अभी घुच-घुच कर उठेगे'^{१२}, 'बटापट पीटता जा रहा है'^{१३}, 'बपबप जलता रहता है',^{१४} 'गुञ्जुर-गुञ्जुर उसको हेर रही है'^{१५}, 'बती भक-भक

१. डॉ० हीरासास जैन (सम्पादक) : 'सावयधम्मबोहा', पृष्ठ २६।

२. नरेश मेहता : 'तयापि', पृष्ठ ४८।

३. वही, पृष्ठ ५०।

४. वही, पृष्ठ ४८।

५. वही, पृष्ठ ४८।

६. वही, पृष्ठ ११५।

७. डॉ० सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच', पृष्ठ ३६।

८. ओंकार नाथ श्रीवास्तव : 'कास मुँहरी', पृष्ठ १४।

९. महेंद्र भस्मा : 'एक पति के नोट्स', पृष्ठ ७।

१०. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १३४।

११. वही, पृष्ठ १३३।

१२. वही, पृष्ठ १४३।

१३. वही, पृष्ठ १४४।

१४. वही, पृष्ठ १४७।

१५. वही, पृष्ठ १०८।

कर जलती है’^१, ‘फुच्च-फुच्च कर हँसते क्यों हैं’, ‘सन्न-सन्न बोलता था पंच-लैट’^२, ‘गाड़ियाँ एक साथ ‘कचकचा कर रुक गयी’^३, ‘धुर-धुर गिरता रहता है पानी’^४, ‘यस्यसा कर थक गये’^५ आदि वाक्यांशों में रेखांकित शब्द क्रिया-विशेषण हैं । इन अनुकरणमूलक क्रियाविशेषणों के अर्थ किसी अन्य पर्याय से व्यक्त नहीं किये जा सकते ।

सहायक शब्द-भेद

कारक-प्रयोग

‘नयी कहानी’ के कारक-प्रयोगों में भी नवीनता है । यह नवीनता दो रूपों में जानीत है । कही कारक-विभक्ति का लोप कर देने से नवीनता आयी है और कही कारक-विभक्ति का अनावश्यक प्रयोग कर देने से । लोप के उदाहरण प्रायः कर्म, संबन्ध और अधिकरण विभक्तियों के हैं—

(१) कर्म विभक्ति का लोप—

(क) प्रसन्न जल भरी आँखों से विपिन ने पारुल देखी थी और संतोष की भाँई बाले नयनों से पारुल ने विपिन निहारता था ।^६

(ख) निशा लेते हुए राघव ने कहा...।^७

(२) संबन्ध विभक्ति का लोप

(क) पारुल-नयन रंगे हुए सहसा क्षण भर कही खो गये ।^८

(ख) आज उपरान्त मौर्य सम्राट् महाराज अशोक प्रियदर्शी अशोक बहे जाऐंगे ।^९

(ग) नगर-ओर का आकाश अभी भी आलोकित है ।^{१०}

१. कलीरवर नाथ ‘रेणु’ ‘ठुमरी’, पृष्ठ १५३ ।

२. वही, पृष्ठ ३१ ।

३. वही, पृष्ठ ८६ ।

४. वही, पृष्ठ ११३ ।

५. वही, पृष्ठ ४२ ।

६. वही, पृष्ठ १२४ ।

७. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १२० ।

८. वही, पृष्ठ २५ ।

९. वही, पृष्ठ ११५ ।

१०. वही, पृष्ठ ७६ ।

११. वही, पृष्ठ ७७ ।

(३) अधिकरण विभक्ति का लोप

- (क) इसीलिए अवकाश बेला पड़ता हूँ ।^१
 (ख) पल्ले बन्द कर टूटे-सी बिस्तरे लौटी ।^२
 (ग) उस कस्बे निवासती थी ।^३
 (घ) द्वारे आये सौभाग्य को भी लौटाना ही होगा ।^४
 (ङ) दरवाजे कुड़म-कुड़म-कुम भ्रम-भ्रम हो रहा था ।^५

इन प्रयोगों में अधिकरण विभक्ति के लोप में पूर्ण उपलब्धि प्राप्त हुई है। कर्म विभक्ति के लोप के उदाहरण प्रायः सजीव कर्म के हैं। भाषिक दृष्टि से व्याकरण की अवहेलना करने वाले ये प्रयोग उचित नहीं हैं, किन्तु साहित्यिक संस्पर्श ऐसे प्रयोग में अपने पूरे परिमाण में ललित बन कर निखर उठा है। संबन्ध विभक्ति का लोप भी थोड़ी देर के लिए भ्रम में डालने वाला है, क्योंकि दोनों पद सामासिकता की साक्षात् अर्हता वाले नहीं हैं। यहाँ कर्ता की भी स्पष्ट पहचान नहीं हो पाती है।

कारक विभक्ति के अनावश्यक प्रयोग में कर्ता का 'ने' चिह्न द्रष्टव्य है। इस पर पंजाबी 'ने' प्रयोग की स्पष्ट छाप है। जैसे—'तभी किसी ने भीड़ में चिल्लाया'^६, 'तभी राघव ने प्रवेशा (पंठा)'^७, 'उसने किसी बात के लिए अवतक सरला से कभी झूठ नहीं बोला था' ।^८

उपसर्ग-प्रयोग

उपसर्ग शब्द के पूर्व जुड़कर उसे अभिनव विच्छित्ति देता हुआ विशेषार्थ से मण्डित करता है। 'नयी कहानी' की भाषा में उपसर्गों के अनेकशः प्रयोग हुए हैं। संस्कृत के परम्परा-प्रथित उपसर्ग अति, अ, जधि, अनु, अप, अभि, अव, आ, उप, दुर्, नि, निर्, परि, प्र, प्रति, वि, सम्, सु तथा भन्; हिन्दी के

१. नरेस मेहता : 'तथापि', पृष्ठ १०० ।

२. वही, पृष्ठ ६६-१२२ ।

३. वही, पृष्ठ ४८ ।

४. वही, पृष्ठ ११७ ।

५. योंकार नाथ श्रीवास्तव : 'वास मुन्दरी', पृष्ठ ७६ ।

६. वही, पृष्ठ २७ ।

७. वही, पृष्ठ ३६ ।

८. डॉ० सुरेश सिन्हा : 'बई आवाजों के बीच', पृष्ठ ६८ ।

अव्यवहत उपसर्ग उ, अ, अन, अथ, दु, नि, भर, कु, सु, औ तथा उर्दू के चलित उपसर्ग अल, खुश, गैर, दर, ना, ब, बद, बर, बा, बै, सा, हम, कम आदि हैं।^१

‘नयी कहानी’ की भाषा में इन उपसर्गों के प्रयोग के निम्नलिखित उदाहरण द्रष्टव्य हैं। संस्कृत उपसर्गों के प्रयोग क्रमशः ‘अत्याचार’^२, ‘अस्वीकार’^३, ‘अधिकार’^४, ‘अनुसमान’^५, ‘अपमान’^६, ‘अभिगमन’^७, ‘अवकाश’^८, ‘आकर्षण’^९, ‘उद्धाटित’^{१०}, ‘उपवस्त्र’^{११}, ‘दुराचारी’^{१२}, ‘निराश्रित’^{१३}, ‘निर्वसन्’^{१४}, ‘परिपाश्व’^{१५}, ‘प्रयोग’^{१६}, ‘प्रतिगति’^{१७}, ‘विग्रह’^{१८}, ‘संतरित’^{१९}, ‘सुपरिचित’^{२०},

१. द्रष्टव्य : (क) डॉ० ज० भ० दीमशित्त : ‘हिन्दी व्याकरण की रूपरेखा’, पृष्ठ २४२।

(ख) आचार्य कि० बा० बाजपेयी : ‘हिन्दी शब्दानुशासन’, पृष्ठ २५८।

(ग) डॉ० वा० न० प्रसाद : ‘आधुनिक हिन्दी व्याकरण और रचना’ (अष्टम संस्करण), पृष्ठ ५६-६२।

२. हिमांशु जोशी : ‘जो घटित हुआ है’, विकल्प, नव० ६८, पृष्ठ ४८६।

३. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ८३।

४. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ ८७।

५. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ७६।

६. वही, पृष्ठ ८०।

७. वही, पृष्ठ ८४।

८. वही, पृष्ठ ६६।

९. वही, पृष्ठ ११७।

१०. वही, पृष्ठ ५३।

११. वही, पृष्ठ ४७।

१२. विश्वेश्वर : ‘दुराचारी’, ‘कहानी’, अवतार १६६६, पृष्ठ १७।

१३. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ६६।

१४. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ १४।

१५. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ११।

१६. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ ८७।

१७. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १२६।

१८. वही, पृष्ठ ११८।

१९. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ११३।

२०. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १११।

तथा ‘अनागत’^१, में हुए हैं तो हिन्दी उपसर्गों के प्रयोग ‘उघड़ी’^२, ‘अघाह’^३, ‘अनमुस्क्रुराते’^४, ‘अघकही’^५, ‘डुबकी’^६, ‘निकम्मे’^७, ‘भरपेट’^८, ‘कुलच्छनी’^९, ‘सुघड़’^{१०}, और ‘औसर’^{११} जैसे शब्दों में और उर्दू उपसर्गों के प्रयोग ‘सुशखबरी’^{१२}, ‘गैरबिम्बेदार’^{१३}, ‘दरखसल’^{१४}, ‘नामुमकिन’^{१५}, ‘बखुद’^{१६}, ‘बदबू’^{१७}, ‘बरखिलाफ’^{१८}, ‘नागवार’^{१९}, ‘बेबुनियाद’^{२०}, ‘सापर-वाही’^{२१}, ‘हमउम्र’^{२२} जैसे शब्दों में ।

संस्कृत, हिन्दी और उर्दू—तीनों ही उपसर्गों का अपनी शब्द-संरचना में प्रयोग करने वाली ‘नयी कहानी’ की यह भाषा सन्दर्भ और प्रयोग के प्रति महत्वपूर्ण, सकीर्णतामुक्त तथा विषय के विस्तार के अनुरूप नित नवीन और

१. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ११८ ।
२. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ ६३ ।
३. कमलेश्वर : ‘राजा निरवसिया’, पृष्ठ १७८ ।
४. उषा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ ६२ ।
५. शिवप्रसाद सिंह : ‘अगहों’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३४७ ।
६. कृष्णा सोबती : ‘बादलों के घेरे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १२४ ।
७. शिवप्रसाद सिंह : ‘आरधार की भासा’, पृष्ठ ११६ ।
८. शानरंजन : ‘रचना-प्रक्रिया’, ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ २२६ ।
९. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ११६ ।
१०. कृष्णा सोबती : ‘बादलों के घेरे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १२४ ।
११. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ७४ ।
१२. कमलेश्वर : ‘राजा निरवसिया’ (दूसरा संस्करण),
१३. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरेवाला आदमी’, पृष्ठ १०८ ।
१४. श्रीरामन्त वर्मा : ‘आड़ी’, पृष्ठ १८ ।
१५. वही, पृष्ठ ७२ ।
१६. रमेश बत्ती : ‘बुहरी जिन्दगी’, (हि० भा० बु०), पृष्ठ ४८ ।
१७. शेखर जोशी : ‘बदबू’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ ३५७ ।
१८. रमेश बत्ती : ‘बुहरी जिन्दगी’, (हि० भा० बु०), पृष्ठ ४८ ।
१९. शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरबा सराय’, पृष्ठ ५४ ।
२०. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १८० ।
२१. श्रीरामन्त वर्मा : ‘आड़ी’, पृष्ठ ५५ ।
२२. वही, पृष्ठ १० ।

विविधोन्मुखी है। इन उपसर्गों से कहीं अर्थ में तीव्रता, कहीं सर्वथा प्रतिकूलता और कहीं इतर विक्षेपता व्यापारित हुई है।

निपात प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा हिन्दी के गतिशील प्रवाह का उदाहरण प्रस्तुत करने के कारण निपातों के नानाविध नियोजन की भाषा है। इस भाषा के शब्दों में निपातों का प्रयोग इसके दैनिक व्यवहार की भाषा होने की सूचना देता है। निपात हिन्दी के लिए बहुत बड़ी शक्ति है। अंगरेजी में इसे ‘पार्टिकल’ कहते हैं। यह ऐसा सहायक शब्द-भेद है, जिसके अपने शब्द-संबन्धी वस्तुपरक अर्थ नहीं होते। निपातों का प्रयोग निश्चित शब्द-समुदाय या पूरे वाक्य को अतिरिक्त भावार्थ प्रदान करने के लिए होता है।^१ शब्दों को अपने साहचर्य से निपातों द्वारा प्रदत्त अपेक्षता के आधार पर निपातों को स्वीकारार्थक, नकारार्थक, निषेधात्मक, प्रश्नात्मक, विस्मयात्मक, बलात्मक, सीमात्मक, तुलनात्मक, अवधारणात्मक तथा आदरात्मक वर्गों में विभक्त किया जाता है। ‘नयी कहानी’ की भाषा में इन सभी निपातों के उदाहरण सुलभ हैं।

१. स्वीकारार्थक—जी हाँ, जी, हाँ।

(क) “जी हाँ...” जयन्त ने गद्गद होकर कहा आपको एकबार हमलोग बुलाएँगे।”^२

(ख) “जी...जी”, मैंने बताया न, बहुत पसन्द तो नहीं है।”^३

(ग) “हाँ”, खुकी, खुकी नहीं, नमस्कार वाली एलोकेशी हँसती हुई कहती है, मुझ-जैसे ही खट्टे हैं।”^४

२. नकारार्थक—नहीं जी, नहीं, जी नहीं, ना।

(क) “नहीं जी। क्यों बड़के?”^५

(ख) “नहीं, नहीं बुआ।”^६

(ग) “जी नहीं, यही ड्राइंगरूम में है।”^७

१. डॉ० ज० मा० बोसशिल्स : ‘हिन्दी व्याकरण की रूपरेखा’, पृष्ठ २१४।

२. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना और अन्य कहानियाँ’, पृष्ठ १४७।

३. वही, पृष्ठ १४७।

४. रमेश बसो : ‘बुहरी जिन्दगी’ (हि० पा० बु०), पृष्ठ ३६।

५. वही, पृष्ठ ३७।

६. कृष्णा सोबती : ‘बाइलों के घेरे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १३२।

७. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’ पृष्ठ ८।

(घ) “ना बाबा । यहाँ बहाव बहुत तेज है, बह जाने का डर है ।”^१

३. निषेधात्मक—मत ।

(क) “माना । मेहरपन दिगाना हो तो मत पत्तो ।”^२

४. प्रस्तात्मक—वया, न ।

(क) “क्या हमसोग अपना जीवन नये सिरे से आरम्भ नहीं कर सकते ?”^३

(ग) मैंने आपसे कहा था न.....गिफं डेड़ दण ऊगर.....”^४

५. विस्मयात्मक—बाश, कंग्रा, क्या ।

(क) “मैं प्रायः सोचा करता, बाश मेरा भाग्योदय हो जाए और मुझे ऐसे शहर की शरण मिले, जिसका क्षेत्रफल बड़ा हो और जहाँ जनसंख्या उपलब्ध रही हो ।”^५

(ख) “एक दिन ट्रेन में न सोकर देगिए—कंग्रा अच्छा सगता है...अपेरी रात, ट्रेन की छूक-छूक—।”^६

(ग) “ऐसी भी क्या तन्दुरुस्ती कि आदमी कभी बीमार ही न पड़े ।”^७

उपर्युक्त पाँच प्रकार के निपातों में पहले चार प्रकार के निपात प्रायः संलाप की भाषा को मर्मस्पर्शिता तथा तेजस्विता देते हैं । पाँचवें प्रकार के निपात स्वालाप की प्रश्रिया में मनोभावों के सटीक अभिव्यजन के लिए उत्कृष्ट और समर्थ सिद्ध होते हैं ।

६. बलात्मक—तो, ही, भी, सिर्फं केवल ।

(क) “आप तो बहुत कमाती हैं । फिर उन्हें आप ही अपने साथ क्यों नहीं रखती ?”^८

(ख) “तो तो है ही ।”^९

१. नरेश मेहता : ‘तयावि’, पृष्ठ ८८ ।

२. ओंकार नाथ श्रीवास्तव : ‘कासमुन्वरी’, पृष्ठ १०६ ।

३. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ १०४ ।

४. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ४५ ।

५. ज्ञानरंजन : ‘रचना प्रक्रिया’, ‘विकल्प’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ १२६ ।

६. सुधा अरोड़ा : ‘बगैर सराशे हुए’, पृष्ठ ८ ।

७. महीप सिंह : ‘घिराव’ (प्रथम संस्करण), पृष्ठ १५ ।

८. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ ५६ ।

९. वही, पृष्ठ ६० ।

(ग) “कह रही हूँ—हमने भी शहर देखे हैं, लेकिन हम कोई रंझी थोड़े ही हैं।”^१

(घ) “इतिहास सिर्फ इतिहास होता है—मूठ या सब नहीं होता।”^२

(ङ) “केवल बरसात का संगीत, भ्रमकड़ और दरवाजे के पत्तों के खुलने-मूंदने का स्वर और सन्नाटा।”^३

७. सीमान्तक—जुक, भर।

(क) “उन सबके पार मासती को वह अकेली सपाट सड़क मीलों तक दिखाई दे रही थी, जो उसे उसके घर तक पहुँचा कर खरम हो जाएगी।”^४

(ख) “फिर क्षण भर तक सोचता रहा।”^५

८. तुलनात्मक—सा, से, सी, तरह, मानो, गोया।

(क) “फोड़ों को पके आम-सा दाव देता था, खाल को आलू-सा छील देता था...।”^६

(ख) “तूल की पेंसुरी-से पतले-पतले होठ...।”^७

(ग) “सूखे फूलों-सी पुराने प्रेम-पत्रों के पीले पड़े कागज-सी कुछ स्मृतियाँ लिये हुए चली जाएगी।”^८

(घ) “गाड़ी अनेक गोस, बर्तुल, स्याह, चक्काकार पहियों के सहारे रेंगती, साँप की तरह बलसानी चली गयी है।”^९

(ङ) “साबित्तरी की भरदानी चाल, कंकड़ की ऊँची-नीची सड़क पर पड़ने वाले उसके जमे हुए कदम, जिनसे मानो उभरे कंकड़ दब रहे हों...।”^{१०}

१. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट ब्रेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ १२०।

२. वही, पृष्ठ ११६।

३. शमी : ‘बगूल की छाँव’ (प्र० सं०), पृष्ठ १४७।

४. रामकुमार : ‘समुद्र’, पृष्ठ १०६।

५. वही, पृष्ठ १२७।

६. ‘कमलेश्वर की ओष्ठ कहानियाँ’ (राजेन्द्र यादव), पृष्ठ २५।

७. वही, पृष्ठ ३३।

८. उषा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ २३।

९. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ७६।

१०. कमलेश्वर : ‘राजा निरबसिया’ (दसरा संस्करण), पृष्ठ ७६।

(घ) “पनले-पतले हाथ-पैर गोया मिट्टी के लोदे में बांस के टोटे गाड़े गये हों।”^१

ध्यान देने योग्य है कि आठवें प्रकार का निपात ‘नयी कहानी’ की भाषा में सर्वाधिक प्रयुक्त हुआ है।

६. अवधारणात्मक—ठीक, करीब।

(क) “ठीक उसी समय दो पेड़ों के बीच से आसमान के एक छोटे-से नक्काशीदार टुकड़े के बीच दीप्ता—डूबते सूरज का किरणहीन लाल-लाल गोला।”^२

(ख) “करीब तीन हजार आदमी शरीक हुए।”^३

१०. आश्चर्यात्मक—जी।

(क) “जी, मैं क्या कह सकता हूँ?”

निपातो के प्रयोग ने ‘नयी कहानी’ की भाषा को कथ्य से व्यक्तीकरण के धरातल तक व्यापकता तथा उद्गारों के अभिव्यजन में तनाव-लगाव, निश्चयात्मकता, केन्द्रण, सकेतन आदि विविध कोणों वाली सार्थकता दी है। यहाँ निपात-प्रयोग कृत्रिम और झोले-डाले नहीं होकर कसे हुए हैं।

विस्मयादि बोधक शब्द-भेद

विस्मयादि बोधक शब्द मनोभावों को व्यक्त करते हैं। इसीलिए इन शब्दों का न तो कोई वस्तुपरक अर्थ होता है, न इनके लिंग, वचन, कारक, पुरुष, काल, प्रकार, विधि, वाच्य ही होते हैं। न इनका कोई प्रत्यय होता है, न ये वाक्यांश होते हैं और न उच्चारण-सन्दर्भ में ये विशेष ध्वनि के आवृत्त होते हैं। जहाँ-कहीं ऐसे शब्दों की वस्तुपरक अर्थवत्ता होती भी है वहाँ अभिव्यजन में इस अर्थ के परे मनोभावों की विवृति ही अभीष्ट होती है। ये शब्द वही आश्चर्य, स्तब्ध और व्यग्य को जताते हैं, तो वही प्रशंसा और ध्वजहाट को व्यक्त करते हैं और वही ऊब या परेशानी, खेद और शोक, भूल, धृणा, धिक्कार, आह्लाद, उमंग, संकोच आदि को प्रवट करते हैं। इन शब्दों से कभी अप-

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘आरपार की भासा’, पृष्ठ ११६।

२. ब्रूधनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ १३४।

३. गिरिराज किशोर : ‘समीकरण’, ‘विकल्प’, नवम्बर ’६८, पृष्ठ २५३।

४. गिरिराज किशोर : ‘पैपरवेट’, पृष्ठ ४२।

५. डॉ० ज० म० शोमशित्त : ‘हिन्दी व्याकरण की रूपरेखा’, पृष्ठ ३२५।

सारण की, कभी सह-सम्पादनाह्वान की, कभी प्रदान की और कभी सम्बोधन की अभिव्यंजना होती है।

विस्मयादिबोधक शब्द लोक-जीवन के सन्निकट होते हैं। संलाप की भाषा में इनका बहुत महत्त्व है। निबंध, आलोचना की भाषा में ऐसे शब्द प्रायः नहीं होते, किन्तु उपन्यास, कहानी और नाटक की भाषा में इनकी अधिकाधिक अपेक्षा होती है। प्रायः भाषा जहाँ सङ्कटाने लगती है और उसे सटीक शब्द नहीं मिल पाते वहाँ अनायास ही ऐसे शब्द व्यवहार में आ जाते हैं। ‘नयी कहानी’ की भाषा में ऐसे शब्दों के सुन्दर प्रयोग हुए हैं—

१. आश्चर्य—“एँ...जैसे वह चौक गया।”^१
२. लौभ—“लो, यह तुम्हारी खुरं-खुरं फिर शुरू हो गयी न।”^२
३. इयाँय—“बाइबा, कोई नींद है तुम्हारी।”^३
४. प्रशंसा—“बाह पढ़े, उसने कहा था।”^४
५. घबड़ाहट—“बाप रे। आज कितने कागज उन्होंने भिजवा दिये थे।”^५
६. ऊब या परेशानी—“उफ। आधी रात में भी ये कारो वाले ऐसी जोर से हानं देते हैं कि तीसरे मुहल्ले में आदमी जग जाए।”^६
७. खेद और शोक—“लेकिन अगर ऐसा है या हुआ तो...मैं...तो मैं पता नहीं...ओफ...। तुमने मुझे कितना छोटा और अपाहिज कर दिया है।”^७
८. झूल—“सीढियों पर चढ़ते हुए शिवजी भाई ने अपनी जेबें टटोली। ‘ओह’, अनायास मुँह से निकला।”^८

१. “हमारे शब्दों में कितनी होनता है, कितना अभाव है। वे अवतक न विचारों को सही रूप में प्रकट कर पाते हैं, न भावनाओं को।”

—श्री रामवृक्ष बेनीपुरी : ‘मैं कैसे लिखता हूँ’, ‘मानोदय’, अगस्त ५७।

२. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ ६६।
३. राजेन्द्र यादव : ‘छोटे-छोटे ताजमहल’, पृष्ठ २२।
४. वही, पृष्ठ ६।
५. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ ६२।
६. राजेन्द्र यादव : ‘छोटे-छोटे ताजमहल’, पृष्ठ १०।
७. वही, पृष्ठ ११।
८. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ २२।
९. गिरिराज किशोर : ‘पेपरबेट’, पृष्ठ ३७।

६. घृणा या विषकार—“क्या तुम इस तरह किसी और के साथ...ठीक इसी तरह... ? छिः ।”^१

१०. आह्लाद—(क) “रको तो । अरे यह तो वही तिल है । उंगलियाँ काँप जाती हैं ।”^२

(ख) “लालमोहर ने कंधा सूँघकर आँखें मूँद ली । मुँह से अस्फुट शब्द निकला—एह ।”^३

११. उमंग—“इस्स ! कतया सुनने का यहा शौक है आपको ।”^४

१२. संकोच—“घेत । मैं क्यों जाऊँ ?”

१३. अपसारण—“हट्ट । अब दोर्खा ही मारने लगा ।”^५

१४. सहस्रपावनाह्वान्—“बसिए, एक कोकाकोला पी लेते हैं ।”^६

१५. प्रवान्—“लो, सुनो ।”^७

१६. सम्बोधन—“अमाँ प्रशान्त, आज आफिस जाओगे न. . ।”^८

ऐसे विस्मयादिवोधक शब्दों के प्रयोग से कहीं-कहीं पूरे-के-पूरे वाक्य का अर्थ ही ग्रहण हो गया है । ये जितने छोटे-से-छोटे वाक्यों में प्रयुक्त होते हैं प्रभाव देने में उतने ही समर्थ होते हैं । ‘नयी कहानी’ की भाषा की धुली-धुँछी चादर पर इनका महत्त्व उपयोगवश उभरने वाली मलबटों का है ।

शब्दगत प्रयोग का साहित्यिक अध्ययन

मूर्त-अमूर्त शब्द-प्रयोग

डेविड डेवेल ने सिखा है कि गद्य-लेखक के लिए “समय एक मित्र है, क्योंकि यहाँ सारे खड प्रायः सामयिक क्रम में सँवारे जाते हैं और वे सामान्यतः

१. रूपनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ १७ ।

२. मार्कण्डेय : ‘दूध और बवा’, ‘एक बुनिया समानान्तर’, पृष्ठ २५३ ।

३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, पृष्ठ १३७ ।

४. वही, पृष्ठ १२२ ।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १४ ।

६. राजेन्द्र माधव : ‘टूटना. ’, पृष्ठ ३२ ।

७. वही, पृष्ठ ८२ ।

८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ १२० ।

९. राजेन्द्र माधव : ‘टूटना. ’, पृष्ठ ५६ ।

एक-दूसरे के अनुवर्ती होने के मार्ग में विलग होकर ही अपना महत्व प्राप्त करते हैं; जबकि नीति-कवियों के लिए समय एक शत्रु है, क्योंकि उसे काव्य-गत प्रभाव-सृष्टि के लिए अपने शब्दों को अतीव, वर्तमान और भविष्य—तीनों ही के महत्वपूर्ण सन्दर्भ में व्यवस्थित करना पड़ता है।^१ कहानी में मूर्त-अमूर्त शब्द-प्रयोग का औचित्य डेवेल के उक्त कथन से स्पष्ट हो जाता है। स्पष्ट है कि कहानी की भाषा अपनी प्रायोगिक प्रचुरता में कभी अमूर्त शब्द-प्रयोग की भाषा नहीं हो सकती। सामयिक नम्रवृद्धता मूर्त शब्द की माँग करती है और प्रैकातिक प्रभाव-सृष्टि अमूर्त शब्दों की। दूसरे, कविता जहाँ केन्द्रिति में प्रभाव सृष्टि करती है कहानी वहाँ प्रसरिति में।

‘नयी कहानी’ की भाषा में यद्यपि मूर्त और अमूर्त—दोनों ही प्रकार के शब्द-प्रयोग हुए हैं तथापि इनमें मूर्त शब्द-प्रयोग की संख्या अधिक है। जहाँ-कहाँ अमूर्त शब्दों के प्रयोग हुए हैं, उन्हें भी विशेषण या प्रिया की मूर्तता अथवा रूपकात्मक मूर्तता के परिणामस्वरूप अधिकाधिक मूर्त कर दिया गया है। इस सन्दर्भ में ‘स्मृति’ जैसे अमूर्त शब्द का प्रयोग करते हुए उस पर ‘उद्भ्रान्त पाखी’ का आरोपण और ‘सन्नाटा’ जैसे अमूर्त शब्द के पहले ‘कपिता-सा’ विशेषण लगा कर उसका मूर्तन^२ द्रष्टव्य है। हाँ, सामान्यतः दैनिक उपयोग में प्रचलित अमूर्त शब्दों के प्रयोग हुए हैं, जो व्यवहार-सिद्ध हैं।

‘नयी कहानी’ में मूर्त शब्दों के प्रयोग दो रूपों में हुए हैं। एक तो सामान्य वर्णन-प्रणाली के लिए, दूसरे, बिम्ब-प्रतीकात्मक प्रणाली के लिए। पहले प्रकार का मूर्त शब्द-प्रयोग यथार्थ निरीक्षण का परिणाम है, पर दूसरे प्रकार का शब्द-प्रयोग श्रेष्ठ प्रातिभ उन्मेष का।^३ ‘गोला गहर,’ ‘घोचा मीता’ जैसे विशेषणमूलक शब्द; ‘फेंक-फेंक कर,’ ‘घो-घो कर,’ ‘उठा-उठा कर’ जैसे पूर्व-

१. डेविल डेवेल : ‘ए स्टडी ऑव लिटरेचर’ (१९६८ संस्करण), पृष्ठ ४६।

२. निर्मल वर्मा : ‘जलती भाड़ी’, पृष्ठ १०२।

३. वही, पृष्ठ ५८।

४. भारजोरी बुष्टन : ‘ब एनेटोमी ऑव पोयट्री,’ पृष्ठ १०७।

५. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ८६।

६. वही, पृष्ठ ८६।

७. वही, पृष्ठ ८६।

८. वही, पृष्ठ ९२।

९. वही, पृष्ठ ९२।

कालिक त्रियामूलक शब्द; धन्व मे^१, पिन् मे^२, हुरं से^३, ठाय से^४, जंगे त्रिया-विशेषणमूलक शब्द; ‘घटनी’, ‘दोरी’, ‘सोटा’, ‘टिक्टी’, ‘बूपन’, ‘बीया’^{१०} जैसे राजामूलक शब्द वर्णनात्मक मूल गद्य के उदाहरण हैं। विष्ण्वीय प्रतीकात्मकता वाले मूल शब्द-प्रयोग में निम्नवत् हुए नये-नये जन्मे बच्चे^{११}, बटुरे रहने वाले गोल-गोल गूलर^१, कूद जाने की अदा में मटा सरंगी जवान^{११}, टुकुर-टुकुर देखते बया के बच्चे^१ आदि के उपमानमूलक उदाहरण प्रातिभ-उन्मेष से भरी भाषा के प्रमाण हैं।

विशिष्ट वृत्तिगत शब्द-प्रयोग

नये कहानीकारों ने हलवाई, बकई, सुहार, गाड़ीवान, रेलवे कार्यालय में काम करने वाले खतामी, मजदूर तम्बूवाले, बाजे वाले, साइकिल-मिस्त्री आदि की विशिष्ट शब्दावली के प्रयोग किये हैं। इन प्रयोगों में इन लोगों द्वारा प्रतिदिन व्यवहृत होने वाले शब्द हैं, जिनका बहुत गहरा सम्बन्ध इनकी वृत्ति से है। ऐसे स्थलों पर सामान्य शब्द अपनी सामान्य-व्यापक अर्थवत्ता त्याग कर, विशिष्ट-सीमित अर्थवत्ता ग्रहण कर लेते हैं। इस भाषा में हलवाई की ‘छेने’^१, ‘गुल्ले’^१, ‘माँटा जाना’^{११}, ‘बातनी के तार’^{११} जैसी शब्दावली,

१. डॉ० शिवप्रसाद तिहू : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ १०१।
२. वही, पृष्ठ ६८।
३. वही, पृष्ठ ६६।
४. वही, पृष्ठ ६१।
५. वही, पृष्ठ ६५।
६. वही, पृष्ठ ६२।
७. वही, पृष्ठ ६३।
८. वही, पृष्ठ ६३।
९. वही, पृष्ठ ६५।
१०. वही, पृष्ठ ६६।
११. डॉ० शिवप्रसाद तिहू : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ८६।
१२. वही, पृष्ठ ६१।
१३. वही, पृष्ठ ६३।
१४. वही, पृष्ठ ६२।
१५. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ५५।
१६. वही, पृष्ठ ५५।
१७. वही, पृष्ठ ५५।
१८. वही, पृष्ठ ५५।

बढ़ई-लुहार की ‘आढ़ा’^१, ‘हरेस’^२, ‘रुखान’^३, ‘धौकनी’^४ जैसी शब्दावली, गाड़ीवान की ‘टिकठी’^५, ‘बेलाग’^६, ‘हुलकी चाल’^७, ‘धुरी’^८, ‘सदनी’^९, ‘अगुआ’^{१०}, ‘पिछुआ’^{११}, ‘हुआली’^{१२} जैसी शब्दावली, रेलवे के खलासी-मजदूर की ‘धुरू पास’^{१३}, ‘चायतर’^{१४}, ‘डिसटेन सिगल’^{१५} जैसी शब्दावली, तम्बूवाले और बाजे वाले की ‘बयान’^{१६}, ‘साई’^{१७}, ‘सट्टा’^{१८}, ‘कोनिश’^{१९} और साइकिल मिस्री की ‘ढिबरी कमने’^{२०} जैसी शब्दावली प्रभूततः प्रयुक्त हुई है।

वैयक्तिक शब्द-प्रयोग

‘नयी कहानी’ को भाषा में शब्दों के तीन प्रकार के वैयक्तिक प्रयोग प्राप्त होते हैं। पहले प्रकार का वैयक्तिक प्रयोग तकिया कलाम का है, दूसरे प्रकार का नमस्कारभूलक और तीसरे प्रकार का विशिष्ट आप्रही और विशिष्ट व्यामोही शब्दों का, जो न्यास-स्वास वधावार की कहानियों में अपनी अनेकशः

१. फणोखर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ६२।

२. वही, पृष्ठ ६२।

३. वही, पृष्ठ ६२।

४. वही, पृष्ठ ६२।

५. वही, पृष्ठ ११४।

६. वही, पृष्ठ ११४।

७. वही, पृष्ठ ११४।

८. वही, पृष्ठ ११४।

९. वही, पृष्ठ ११५।

१०. वही, पृष्ठ ११०।

११. वही, पृष्ठ ११५।

१२. वही, पृष्ठ १४४।

१३. फणोखर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ४७।

१४. वही, पृष्ठ ४५।

१५. वही, पृष्ठ ४६।

१६. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदासराय’, पृष्ठ ५१।

१७. वही, पृष्ठ ५७।

१८. वही, पृष्ठ १७।

१९. वही, पृष्ठ ५७।

२०. प्रयाग शुक्ल : ‘जिन्नी जाहतिषा’, पृष्ठ १६२।

आवृत्तियों में प्राप्त है। तक्रिया कलात्मक के प्रयोग सैलकीय प्रयोग नहीं होकर पात्रोय प्रयोग हैं। इसमें पात्रों के बोलने की सूक्ष्मता, दृढ़ता, दुर्बलता, अभ्यस्तता, शक्यता, अशक्यता आदि अवरोधित हुई है। कथाकारों ने इसके सहारे पात्रों की निर्णय शब्दावली में भी साकेतिक अर्थ भरा है और वक्ता-चरित्र को प्रभावी दिशा में कई रूपों में उजागर किया है। 'रेणू' द्वारा प्रयुक्त 'हिस्स'¹, 'इस्स'², 'ए-ह'³, 'धंस'⁴, 'मुदा'⁵, 'ओ-ओ'⁶, अमरकान्त द्वारा प्रयुक्त 'हाय देया'⁷, राजेन्द्र यादव द्वारा प्रयुक्त 'हरिओम'⁸, 'याह-याह'⁹, 'ब्सो ब्सो'¹⁰, 'हैऽ'¹¹, मोहन राकेश द्वारा प्रयुक्त 'अम'¹²... अ... आदि तक्रिया कलात्मक के सुन्दर उदाहरण हैं। इस भाषा में शब्दों के चमत्कारमूलक वैयक्तिक प्रयोग के उदाहरण कहीं ओठों को गोल बनाकर किये गये 'पू'¹³ कहीं रोमन अक्षर 'आठ' के आकार के ढीले जूड़े¹, कहीं परीक्षा-कक्ष में निरीक्षक की चहलकदमी के बन रहे अँगरेजी 'एस'¹⁴ और कहीं निश्चित सत्ता के गोपनार्थ 'अधि'¹⁵ के हैं। नये कथाकारों के विशिष्ट आग्रही और विशिष्ट व्यामोही शब्दों में रमेश बशी के 'बुरसाट'¹⁶, सुरेश सिन्हा के 'पितायी'¹⁷, कमलेश्वर के 'संसाव'¹⁸, मन्नु

१. फणीश्वर नाथ 'रेणू' : 'ठूमरो', पृष्ठ ११५।
२. वही, पृष्ठ १२२, १२६, १३८।
३. वही, पृष्ठ १३७।
४. वही, पृष्ठ ४७।
५. वही, पृष्ठ ४६।
६. वही, पृष्ठ १०४।
७. अमरकान्त : 'जिन्दगी और जीक', पृष्ठ ७८।
८. राजेन्द्र यादव : 'टूटना', पृष्ठ १६०।
९. राजेन्द्र यादव : 'टूटना', 'एक दुनिया समानातर', पृष्ठ २६८।
१०. वही, पृष्ठ २६७, २६८, २६९।
११. राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', पृष्ठ ५५-६५ तक।
१२. मोहन राकेश : 'एक और जिन्दगी', पृष्ठ ८४-८५ तक।
१३. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ ६३।
१४. राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', पृष्ठ २४।
१५. रमेश बशी : 'भेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ८७, ८९, ९०, ९४।
१६. फणीश्वर नाथ 'रेणू' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ १७६।
१७. द्रष्टव्य : रमेश बशी : 'भेज पर टिकी हुई कुहनियाँ'।
१८. द्रष्टव्य : सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच'।
१९. द्रष्टव्य : कमलेश्वर : 'लोमी हुई बिसाएँ'।

भंडारी के ‘सच्ची’^१, - निर्मल वर्मा के ‘बियर’^२ और ‘कासी’^३ जैसे शब्द हैं। ऐसे शब्दों का कोई स्वरूप-निर्धारण नहीं होता। ये भूत अथवा अमूर्त, वस्तु-उत्पादन-परक, स्थान-परक, भावना-परक आदि भी हो सकते हैं।

अपशब्द-प्रयोग

अपशब्द सामान्यतः अथाव्य होते हैं। अंगरेजी में ऐसे शब्दों का प्रयोग ही ‘ग्लैसफेमी’ है। वहाँ इसे ‘इन्जूरियस स्पीकिंग’^४ माना गया है। यह अपशब्द ‘नयी कहानी’ की भाषा में मिन्दा के स्तर-मात्र परन होकर घोर और अश्लील-तम गाली के प्रायोगिक स्तर तक पर है। यहाँ इसका प्रयोग आत्यंतिक रूप में महत्त्वपूर्ण है। एक ओर यह कथ्य को यथार्थ बनाना है, दूसरी ओर अभीष्ट-प्रतिपादन की तीव्रता देता है। ‘नयी कहानी’ में कहीं अपशब्दों को विन्दु-चिह्नों से संकेतित कर दिया गया है, कहीं अभिलग्नक (एपॉस्ट्रॉफी कॉमा) लगाकर उसका प्रयोग किया गया है, कहीं तकिया कलाम का प्रयोग कर उसे प्रतीकित किया गया है और कहीं अपशब्दों का बिना किसी छिपाव के स्पष्ट उल्लेख हुआ है।

विन्दु-चिह्न (डॉट्स) लगाकर अपशब्दों का प्रयोग नागर और ग्राम्य कथा-कार दोनों ही की कहानियों में हुआ है। इसके मूल में भद्रता का निर्वाह है और है ऐसे शब्दों के उच्चारण में निहित संकोचशीलता। जैसे मां दर...।’ ++ ‘उस डायरैक्टर की माँ की...।’^५ ++ ‘वह प्रत्येक शब्द पर विशेष बल देकर हाथ और उँगलियों से भाग बतलाकर कहने लगी कि वह पाठ के खेत में जाकर क्या देखेगी, अपना...?’ ++ ‘ये देखो, इधर... इसमें तेल लगावेगा आकर तुम्हारा और हमारा बाप-माँ, मौसा-मौसी सब।’^६ उक्त प्रयोगों में विन्दु-चिह्नों का प्रयोग लैंगिक अथवा यौन-क्रिया पर आधारित गालियों के लिए हुआ है।

१. दृष्टव्य : ‘मनू भंडारी की थोछ कहानियाँ’।

२. दृष्टव्य : निर्मल वर्मा : ‘जलती आँकड़ी’।

३. वही।

४. रॉबर्ट लिङ्गट्स : ‘सम प्रिंसिपल्स ऑफ फिक्शन’, (पुनःप्रकाशित १९६), पृष्ठ ८६।

५. गिरिराज किशोर : ‘पेपरबेट’, पृष्ठ ५२।

६. वही, पृष्ठ ४६।

७. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आदिम रात्रि की महक’, पृष्ठ ७४।

८. वही, पृष्ठ १२७।

अभिलेखक (एपॉस्ट्रॉफी कॉमा) लगाकर अपशब्दों के प्रयोग के उदाहरण—'अवे तुम मुझे', 'तिया समझते हो'^१ और 'उसकी ओर देखकर फूहड़-सी गाली दी, 'तिया की घोड़ी, तुम नाही समझोगे।'^२ जैसे वाक्य हैं।

कही-कही अपशब्दों का द्योतक कोई-कोई तकियाकलाम ही हो गया है। इससे अपशब्दों के प्रकटतः गोपन और संकेततः द्योतन को बल मिला है। 'रेणु' का वाक्य—'रतनी ने बेलाग, बेलास एक अस्सील बात अँधेरे में आग की गोली की तरह उगल दी—देखकर आपका 'अधि' और मेरा 'अधि' उखाड़ लेगा ?'^३ ...इस प्रकार के प्रयोग का सुन्दर उदाहरण है।

स्पष्ट तौर पर हुए अपशब्दों के प्रयोग के उदाहरण 'साला', 'चोट्टा', 'छिनार'^४, 'हरजाई', 'सतवेटा बिऔनी', 'मुंहभाँसा', 'ससुरी'^५, 'पतल-जीवी'^६, 'भाईलौकी'^७, 'पुतसौरी का भतार'^८, 'लुककड'^९, 'मेहरमच्छा'^{१०}, 'कुत्ते की जानी'^{११}, 'धीपट'^{१२}, 'कुलच्छन'^{१३}, 'बहिरबड'^{१४}, 'बूहेभाड़ में

१. गिरिराज किशोर : 'पेपरबेट', पृष्ठ ५२।

२. वही, पृष्ठ ५६।

३. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ १८०।

४. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ६।

५. वही, पृष्ठ २७।

६. वही, पृष्ठ ४३।

७. वही, पृष्ठ ४३।

८. वही, पृष्ठ ४३।

९. वही, पृष्ठ ५६।

१०. वही, पृष्ठ ६०।

११. वही, पृष्ठ ६५।

१२. वही, पृष्ठ १५७।

१३. वही, पृष्ठ १५८।

१४. वही, पृष्ठ १-१।

१५. डॉ० रामप्रसाद मिश्र : 'दुन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ ५६।

१६. वही, पृष्ठ १८।

१७. वही, पृष्ठ ६२।

१८. वही, पृष्ठ ६५।

१९. वही, पृष्ठ ६६।

जाए’^१, ‘भकचोन्हर’^२, ‘हरामी’^३, ‘भूअर का पिरला’^४, आदि शब्द हैं। ऐसे प्रयोग के दूसरे प्रकार के उदाहरण आक्रोशपूर्ण अपशब्दों के हैं। ये यौन-क्रियाओं पर आधारित हैं। इन्होंने अश्लीलता का सीमान्त छू दिया है। आज लम्बी-लम्बी डिग्रियाँ सेने के बाद बैंक, एस० आर्इ० सी०, सचिवालय, प्राइवेट फर्म आदि में किरानी की छिन्दगी जीने के लिए बाध्य नवयुवक आम तौर पर ऐसी भाषा का व्यवहार करते हैं। कृष्णा सोरठी की ‘यारों की यार’ कहानी के अपशब्द-प्रयोग—‘बहनचोद’, ‘बुदबकड’, ‘बूतिया नन्दन’, ‘हगता है साले-हगता है’^५,—ऐसे ही हैं। ये अपशब्द प्रयोग दिखावटीपन और नकलीपन के विरुद्ध हुए जिन्दा, वाचक प्रयोग हैं। अपशब्दों के ये प्रयोग जैसे कहते हैं—“तुम जिन्हे फूहड़, भदेम, बाजारू और फोहूश कहते रहें हो, हम उन्हीं की तुम्हारी सजी-सजायी बैठकों में साकर, उन्हीं शब्दों के साथ उठ-बैठ कर तुम्हारी नकाबें फाड़ेंगे, सिल्ली और नींद उड़ाएंगे।”^६

अभिजात शब्द-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में कुछ कथाकारों ने अभिजात शब्दों के प्रयोग किये हैं। अभिजात शब्द के प्रयोक्ताओं में नरेश मेहता, श्रीराम वर्मा, सुरेश सिन्हा आदि के नाम लिये जा सकते हैं। नरेश मेहता ‘मुकान्त’ को इसी प्रवृत्ति के अन्तर्गत ‘श्री मुकान्त’^७ कहते हैं। सुरेश सिन्हा ‘पिता’ और ‘पिताजी’ को एक विशिष्ट अभिजातबोध के साथ ‘पिताश्री’^८ लिखते हैं। श्रीराम वर्मा नितान्त—

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ १०२।
२. वही, पृष्ठ ११६।
३. वही, पृष्ठ १४६।
४. वही, पृष्ठ ५४।
५. ‘नयी कहानियाँ’, जमवरी २७, पृष्ठ ३३।
६. वही, पृष्ठ ३५।
७. वही, पृष्ठ ३०।
८. वही, पृष्ठ १३।
९. राजेन्द्र यादव : ‘कहानी : रचन और संवेदना’, पृष्ठ ११५।
१०. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ ६५।
११. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कुई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ५२।

'मोन'^१ और 'अनालोक'^२ जैसे शब्दों का प्रयोग करते हैं। ऐसे अभिजात शब्दों के प्रयोग वही हुए हैं, जहाँ का परिवेश पूर्णतः अभिजात है। इसलिए वहाँ 'रात्रि का मरुस्थल'^३ पार होता है, 'वेणी' लगायी जाती है, 'शेष जीवन के यात्रिक' मिलते हैं। 'आत्मस्य तिरस्करिणी'^४, 'प्रति अनावृत्त'^५, 'प्रति-गति'^६, 'प्रतिनियति'^७, 'सेतुहीन'^८, 'ज्वार का आत्ममुखी घेरा'^९, 'दिव्यापी'^{१०}, 'निरन्तर विराम-सा'^{११} जैसे शब्द अभिजात शब्द-प्रयोग के उदाहरण हैं।

लेखकीय-पात्रीय शब्द-प्रयोग

किसी भी भाषा के कहानी-साहित्य के शब्द-प्रयोग में पात्रीय और लेखकीय शब्दों का प्रायोगिक अनुशासन आत्यंतिक रूप में महत्वपूर्ण हैं। पात्रीय भाषा में क्षेत्रीय, व्याकरण-व्युत्, अपभ्रष्ट शब्द-प्रयोगों की अधिकाधिक गुंजाइश होती है, पर लेखकीय भाषा व्याकरणिक दृष्टि से एक सम्भव सीमा तक शुद्धि से मर्यादित और अनुशासित होती है। कहानी-लेखक को अपने गद्य में इस ओर प्रत्येक दृष्टि से ध्यान रखना पड़ता है। 'नयी कहानी' की भाषा के शब्द-प्रयोग में सबसे खलने वाली बात पात्रीय भाषा में पच सकने वाले अव्याकरणिक शब्द-प्रयोगों का लेखकीय भाषा में सस्मित होना है। नरेश मेहता ने बत्ती के

१. धीराम वर्मा : 'झेंपेरे में सहिजन', 'कहानी', अक्टूबर १९६६, पृष्ठ १०।
२. वही, पृष्ठ ६।
३. डॉ० सुरेश सिन्हा : 'कई आवाजों के बीच', पृष्ठ ५१।
४. वही, पृष्ठ १५५।
५. नरेश मेहता : 'तपापि', पृष्ठ १०३।
६. वही, पृष्ठ ११५।
७. वही, पृष्ठ ११६।
८. वही, पृष्ठ १२६।
९. वही, पृष्ठ १२६।
१०. वही, पृष्ठ १२६।
११. वही, पृष्ठ १२५।
१२. धीराम वर्मा : 'झेंपेरे में सहिजन', 'कहानी', अक्टूबर १९६६, पृष्ठ १०।
१३. वही, पृष्ठ १०।

धुमने के अर्थ में ‘बुता’^१ शब्द का प्रयोग किया है। कमलेश्वर ने ‘प्रत्येक’,^२ ‘हरेक’^३ और ‘हर’^४ के साथ बहुवचन-परक विशेष्य और क्रिया का; निर्मल वर्मा और नरेश मेहता ने ‘बावजूद’^५ के बाद ‘भी’ का; निर्मल वर्मा ने ‘वापस लौटना’^६ शब्द का तथा सुरेश सिन्हा ने ‘अपनी निजी व्यवस्था’^७ का एक साथ व्यवहार लेखकीय भाषा में किया है। ‘रेणु’ भी ऐसे दोष से मुक्त नहीं हैं। उन्होंने लेखकीय भाषा में अव्याकरणिक प्रयोग तो नहीं, पर भ्रष्ट शब्दों के प्रयोग किये हैं। ‘प्रवेश’ के लिए ‘परवेश’^८ तथा ‘परवेश’^९, ‘मदा-पदा हि...’ के लिए ‘जदा-जदा हि...’^{१०}, ‘प्रेम’ के लिए ‘परेम’^{११}, ‘मर्म’ के लिए ‘मरम’^{१२}—जैसे प्रयोग लेखकीय भाषा में बिना एकोद्घरण-चिह्न के किये गये हैं। कुछ कथाकारों ने लेखकीय भाषा में बंगला शब्दों का यथावत् व्यवहार किया है, जिससे हिन्दी की अर्थवत्ता क्षीण हुई है। जैसे—‘वह आसन्न रह गयी’^{१३} तथा ‘उस मीनार को और भी नितान्त बना दिया था’^{१४}। यहाँ ‘आसन्न’ का अर्थ ‘सन्न हो जाना’ और ‘नितान्त’ का अर्थ ‘एकान्त’ है। इस दृष्टि से ‘नयी कहानी’ में कहीं-कहीं भाषा के पूर्ण मार्जन का अभाव खलता है, जबकि कहानी के भाषा-सर्जन और भाषा अध्ययन को प्राथमिक महत्त्वपूर्ण मान्यता लेखकीय और पात्रीय-भाषा-वैमिश्र्य पर ध्यान रखना है। लेखकीय भाषा सामान्यतः निष्ठित-मार्जित होती

१. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १२३।
२. ‘कमलेश्वर की धौल कहानियाँ’ : (सं० राजेन्द्र यादव), पृष्ठ ६३।
३. वही, पृष्ठ ६३।
४. वही, पृष्ठ ६३।
५. (क) ‘एक बुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १६६।
(ख) ‘तथापि’, पृष्ठ २७।
६. ‘एक बुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १६१।
७. ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ३८।
८. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १३।
९. वही, पृष्ठ १७।
१०. वही, पृष्ठ १३।
११. वही, पृष्ठ १७।
१२. वही, पृष्ठ ६८।
१३. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ५५।
१४. नरेश मेहता : ‘एक समर्पित महिला’, पृष्ठ १०७।

है और पात्रों की भाषा यथार्थतः दैनिक जीवन में प्रयुक्त, समतल; व्याकरण-हीन और अरुभ्रष्ट भी। कथा-भाषा के ये दोनों पहलू मिलकर ही सिंगी कथाकार को गर्जनारमक भाषा की सामर्थ्य प्रदान करते हैं।

कहानी के लेखक के लिए ठीक-ठीक शब्दों का प्रयोग करना, ठीक-ठीक कथ्य को ठीक-ठीक शब्दों द्वारा गठित याचको और गन्धर्वों के गर्जन में उजागर कर देना उगली माधना की गिद्धि पर निर्भर है। इसके लिए उगे यथार्थ जीवन के सलाप से भी पूरी तरह परिचित होना अपेक्षित है। क्योंकि कहानी के लिए संसार एक मूषमूरत गठन भर नहीं है, बल्कि यह कहानी के कथित होने का अपने-आप में सही माध्यम है।^१ संसार एक प्रतिवेदन नहीं होकर आमचयन (डिस्टिन्क्शन) है। इसे चीजों के तत्त्व के अन्तःप्रवेग का बाह्यरूप साधन कहा जा सकता है।^२ यहाँ कहानीकार को तत्त्व में गठन तक—दोनों के संतुलन पर ध्यान देना पड़ता है।

शब्द कभी बड़ी गुपिधा में भाव-व्यञ्जन के लिए हस्तामस्तक नहीं होते। कथाकारों को सप्रेषण के स्तर पर शब्दों का सही-गही अन्वेषी होना पड़ता है; क्योंकि शब्द दयाय पड़ने और कगाव होने पर लगते, दरपते और कभी-कभी टूटते हैं। वे अयथार्थ होने पर बिछलते, मरखने, कुचलते और नष्ट होने हैं, अपनी उपयुक्त जगह पर रह नहीं पाते।^३ यहाँ उगे बहुत संभलना और संभालना पड़ता है, ताकि सही जिदगी को चित्रित करते समय वहीं पुराने पिते शब्द अपना नकार स्पष्ट करते हुए अमहयोग न कर दें, कि शब्द पकड़ में आ जाएँ तो सवेदना के रोमिल पंख ‘गिलटाह’ न होने लगे कि सवेदना की आरम-दुबकी लेते समय प्राप्य मिल भी जाए तो उसके सप्रेषण का माध्यम किसी अंश में निरर्थक न होने लगे। वस्तुतः नया कहानीकार शाब्दिक स्तर पर भाषिक प्राप्ति के लिए कठिनतम याचना को आमंत्रित कर भेलता और भोगता है।

१. रॉबर्ट लिट्टेल : ‘सम प्रिंसिपल्स ऑफ़ फ़िक्शन’, पृष्ठ ७१।

२. चार्ल्स मोरगेन : ‘द राइटर ऐंड हिज़ वर्क’, पृष्ठ ११५।

३. “वर्ड्स स्ट्रेन

क्रैंक ऐंड समटाइम्स, बेक अंडर द वर्डें

अंडर द टेंसन, स्लिप, स्लाइड, पेरिस,

डिके विव इम्प्रेसिजन, विल नॉट स्टे इन प्लेस

विल नाट स्टे स्टिल।”

—‘सम प्रिंसिपल्स ऑफ़ फ़िक्शन’ के पृष्ठ ७६ पर उद्धृत।

उसकी भाषिक रचना-प्रक्रिया का मानस-संसार सचमुच एक ‘बैंगल’ है, “जिसमें बेकार गयी गोलियों का दर्द नम्बर जीतने वाली गोलियों से बढ़ा है।”^१ ‘नयी कहानी’ ने कथाकारों के शब्द-प्रयोग के इन सारे खतरों को भेला, फिर उन्हें पीछे भी ठेला है। ‘नयी कहानी’ के शब्दगत प्रयोग इस दृष्टि से पहले की अपेक्षा कहीं अधिक सटीक साहित्य-गर्भित से भरे हुए हैं।

पदगत प्रयोग

‘शब्द’ प्रातिपदिक-विभक्तिहीन शब्द है और ‘पद’ विभक्तियुक्त शब्द। दोनों का भेदक-तत्त्व विभक्ति है।^२ ‘नयी कहानी’ के पदगत प्रयोग के अन्त-गंत विभक्ति के आधार पर जुड़े शब्द, सन्धि, समास तथा ‘और’ संयोजक से हीन युग्म शब्द विचार्य हैं। सन्धि में दो वर्ण मिलते हैं, जो प्रायः दो भिन्न शब्दों के अधीन होते हैं। इन दोनों शब्दों को वियुक्त कर अर्थ के स्पष्टीकरण में प्रायः विभक्ति लगानी पड़ती है। समास में दो भिन्न शब्द जुड़ कर एक पद बनाते हैं। यहाँ भी अर्थ-भोजन अथवा समास-विग्रह में विभक्ति के प्रयोग होते हैं। युग्म शब्दों के बीच संयोजक-‘और’ का अभाव होता है तथा योजक का चिह्न (-) लगा होता है। इस प्रकार ऐसे शब्द ‘और’ के प्रति साक्षात् होते हैं। हिन्दी में इन्हें भी पदान्तगंत रखना समीचीन है।

विभक्ति के आधार पर जुड़े पद-प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा में पद-रूपों के प्रयोग में स्वच्छन्दता आधरित हुई है। विभक्ति के आधार पर जुड़े हुए शब्दों के उदाहरण प्रतिप्यार^३, हैरानी-जनक^४, हमदर्दीहीनता^५, लडकीहीनता^६, पानीहीन^७, जैसे प्रयोग हैं। ये पद तरसम और तद्भव शब्दों के मेल से बने हैं। हिन्दी की सरसता, उदारहृदयता, विश्लेषणधर्मिता के उदाहरण हैं ये।

१. राजेन्द्र यादव : ‘कहानी : स्वरूप और संवेदना’, पृष्ठ ११६।

२. देवेन्द्रनाथ शर्मा : ‘भाषा-विज्ञान की भूमिका’, पृष्ठ २१६।

३. महेन्द्र भल्ला : ‘एक पति के नोट्स’, पृष्ठ ४।

४. वही, पृष्ठ ३४।

५. वही, पृष्ठ ३७।

६. वही, पृष्ठ ३६।

७. वही, पृष्ठ ४३।

स्वच्छन्द सामासिक पद-प्रयोग

इस भाषा में कुछ समस्त पद भुग-भुग के कारण अपने उच्चरित रूप में ही व्यवहृत हुए हैं। जैसे ‘बापबगान’ के लिए ‘बाबगान’^१ और ‘भुहंघेरे’ के लिए ‘भुहंघेरे’^२ के प्रयोग। पद-मंकीचन की यह प्रवृत्ति जनजीवन के प्रयोग पर आधारित है।

स्वच्छन्द संधि के पद-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में स्वच्छन्द संधि का नव्य निदर्शन प्रस्तुत किया गया है। नकेन के ‘प्रपद्यवाद’ में भी बहुत-बहुते कुछ इस प्रकार के प्रयोग हुए थे। यहाँ ‘और’ तथा ‘उसे’ को ‘ओरसे’ लिखा गया था। ‘नयी कहानी’ में ‘हम ही’ को ‘हम्ही’^३ तथा ‘हिम आँधियों’ को ‘हिमाँधियों’^४ लिखा गया है। ये उदाहरण ‘प्रपद्यवाद’ की अपेक्षा अधिक प्रकृत तथा भङ्गविम हैं।

‘और’ संयोजक-विहीन पद-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में शब्द-भुग रूपी प्रभूत पद-प्रयोग हुए हैं। राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर, फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ जैसे कहानीकारों ने वाक्य-वाक्य को ऐसे पद-प्रयोग से भर दिया है। राजेन्द्र यादव द्वारा प्रयुक्त ‘जान-बहचान’^५, ‘छोटा-बड़ा’^६, ‘घुटी-घुटी’^७, ‘प्यार-अप्यार’^८, ‘गीली-गीली’^९, ‘पास-पाम’^{१०}, ‘आगे-आगे’^{११}, ‘किनारे-किनारे’^{१२}, ‘बहक-भटक’^{१३}, ‘कहा-सुनी’^{१४}, ‘हिमाब-

१. नरेश मेहता : ‘तपापि’, पृष्ठ ८।
२. वही, पृष्ठ ३१।
३. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ४०
४. नरेश मेहता : ‘तपापि’, पृष्ठ ३।
५. राजेन्द्र यादव : ‘किनारे से किनारे तक’, पृष्ठ ४०।
६. वही, पृष्ठ ४०।
७. वही, पृष्ठ ४०।
८. वही, पृष्ठ ४०।
९. वही, पृष्ठ ३८।
१०. वही, पृष्ठ ३७।
११. वही, पृष्ठ ४१।
१२. वही, पृष्ठ ३७।
१३. वही, पृष्ठ ३४।
१४. वही, पृष्ठ ३३।

किताब^१, 'खाने-रहने'^२, 'साफ-मफेद'^३, 'आगे-पीछे'^४, 'लेक-वेक'^५, 'टूटा-फूटा'^६, 'वाही-तवाही'^७, 'डोल-डोल'^८, 'बोटी-बोटी'^९, 'शोर-शराबा'^{१०}, 'उतरते-चढ़ते'^{११}, 'खिलाइए-पिलाइए'^{१२}, 'बरखी-बरखी'^{१३} जैसे पद, कमलेश्वर द्वारा प्रयुक्त 'खोयी-खोयी'^{१४}, 'अंग-प्रत्यंग'^{१५}, 'रन्ध्र-रन्ध्र'^{१६}, 'पोर-पोर'^{१७}, 'जोड़-जोड़'^{१८}, 'रोम-रोम'^{१९}, 'टुकड़े-टुकड़े'^{२०}, 'अकुला-अकुला'^{२१}, 'मोटे-मोटे'^{२२}, 'उजड़ी-उजड़ी'^{२३} जैसे पद तथा फणीश्वर नाथ 'रेणु' द्वारा प्रयुक्त 'मुंडन-छेदन'^{२४}, 'बासी-टटका'^{२५}, 'बर्तन-चासन'^{२६}, 'झोली-गठरी'^{२७}, 'इल्ली-

१. राजेन्द्र यादव : 'किनारे से किनारे तक', पृष्ठ ३३ ।
२. वही, पृष्ठ ३३ ।
३. वही, पृष्ठ ३१ ।
४. वही, पृष्ठ २१ ।
५. वही, पृष्ठ २१ ।
६. राजेन्द्र यादव : 'दूदना और अन्य कहानियाँ', पृष्ठ ५४ ।
७. राजेन्द्र यादव : 'छोटे-छोटे ताजमहल', पृष्ठ ५६ ।
८. वही, पृष्ठ ६१ ।
९. वही, पृष्ठ ६१ ।
१०. वही, पृष्ठ ५७ ।
११. वही, पृष्ठ ५५ ।
१२. वही, पृष्ठ ५० ।
१३. वही, पृष्ठ ५० ।
१४. कमलेश्वर : 'खोयी हुई बिशाएँ', पृष्ठ ४६ ।
१५. वही, पृष्ठ ४६ ।
१६. वही, पृष्ठ ४७ ।
१७. वही, पृष्ठ ४७ ।
१८. वही, पृष्ठ ४७ ।
१९. वही, पृष्ठ ४७ ।
२०. वही, पृष्ठ ४७ ।
२१. वही, पृष्ठ ११० ।
२२. वही, पृष्ठ ११० ।
२३. वही, पृष्ठ ६८ ।
२४. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ११ ।
२५. वही, पृष्ठ १४ ।
२६. वही, पृष्ठ २५ ।
२७. वही, पृष्ठ २५ ।

स्वच्छन्द सामासिक पद-प्रयोग

इस भाषा में कुछ समस्त पद भुग्न-भुग्न के कारण अपने उच्चरित रूप में ही व्यवहृत हुए हैं। जैसे ‘चायवगान’ के लिए ‘चायवगान’^१ और ‘मुंहअँपेरे’ के लिए ‘मुंहअँपेरे’^२ के प्रयोग। पद-संकोचन की यह प्रवृत्ति जनजीवन के प्रयोग पर आधारित है।

स्वच्छन्द संधि के पद-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में स्वच्छन्द संधि का नव्य निदर्शन प्रस्तुत किया गया है। नकेन के ‘प्रपद्यवाद’ में भी बहुत-पहले कुछ इस प्रकार के प्रयोग हुए थे। यहाँ ‘और’ तथा ‘उसे’ को ‘औरसे’ लिखा गया था। ‘नयी कहानी’ में ‘हम ही’ को ‘हन्ही’^३ तथा ‘हम आँधियों’ को ‘हिमाँधियों’^४ लिखा गया है। ये उदाहरण ‘प्रपद्यवाद’ की अपेक्षा अधिक प्रकृत तथा अकृत्रिम हैं।

‘और’ संयोजक-विहीन पद-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में शब्द-भुग्न रूपी प्रभूत पद-प्रयोग हुए हैं। राजेन्द्र यादव, कमलेश्वर, फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ जैसे कहानीकारों ने वाक्य-वाक्य को ऐसे पद-प्रयोग से भर दिया है। राजेन्द्र यादव द्वारा प्रयुक्त ‘जान-पहचान’^५, ‘छोटा-बड़ा’^६, ‘घुटी-घुटी’^७, ‘प्यार-अप्यार’^८, ‘गीली-गीली’^९, ‘पास-पास’^{१०}, ‘आगे-आगे’^{११}, ‘किनारे-किनारे’^{१२}, ‘बहक-भटक’^{१३}, ‘कहा-सुनी’^{१४}, ‘हिमाव-

१. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ ८।
२. वही, पृष्ठ ३१।
३. डॉ० सुरेश सिन्हा : ‘कई आवाजों के बीच’, पृष्ठ ४०
४. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ ३।
५. राजेन्द्र यादव : ‘किनारे से किनारे तक’, पृष्ठ ४०।
६. वही, पृष्ठ ४०।
७. वही, पृष्ठ ४०।
८. वही, पृष्ठ ४०।
९. वही, पृष्ठ ३८।
१०. वही, पृष्ठ ३७।
११. वही, पृष्ठ ४१।
१२. वही, पृष्ठ ३७।
१३. वही, पृष्ठ ३४।
१४. वही, पृष्ठ ३३।

‘किताब’^१, ‘साने-रहने’^२, ‘साफ-सफेद’^३, ‘आगे-पीछे’^४, ‘लेक-चेक’^५, ‘टूटा-फूटा’^६,
‘बाही-तवाही’^७, ‘होल-डोल’^८, ‘बोटी-बोटी’^९, ‘शोर-शरावा’^{१०}, ‘उतरते-चढ़ते’^{११},
‘सिलाइए-पिलाइए’^{१२}, ‘बरबी-बरबी’^{१३} जैसे पद, कमलेश्वर द्वारा प्रयुक्त
‘सोयी-सोयी’^{१४}, ‘अंग-प्रत्यंग’^{१५}, ‘रन्ध्र-रन्ध्र’^{१६}, ‘पोर-पोर’^{१७}, ‘जोड़-जोड़’^{१८},
‘रोम-रोम’^{१९}, ‘टुकड़े-टुकड़े’^{२०}, ‘अकुला-अकुला’^{२१}, ‘मोटे-मोटे’^{२२},
‘उजड़ी-उजड़ी’^{२३} जैसे पद-तथा कण्ठीश्वर नाम ‘रेणु’ द्वारा प्रयुक्त
‘मूँडन-छेदन’^{२४}, ‘बानी-टटका’^{२५}, ‘बत्तन-बासन’^{२६}, ‘फोली-गठरी’^{२७}, ‘इल्ली-

१. राजेन्द्र यादव : ‘किनारे से किनारे तक’, पृष्ठ ३३ ।

२. वही, पृष्ठ ३३ ।

३. वही, पृष्ठ ३१ ।

४. वही, पृष्ठ २१ ।

५. वही, पृष्ठ २१ ।

६. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना और अन्य कहानियाँ’, पृष्ठ ५४ ।

७. राजेन्द्र यादव : ‘छोटे-छोटे ताजमहल’, पृष्ठ ५६ ।

८. वही, पृष्ठ ६१ ।

९. वही, पृष्ठ ६१ ।

१०. वही, पृष्ठ ५७ ।

११. वही, पृष्ठ ५५ ।

१२. वही, पृष्ठ ५० ।

१३. वही, पृष्ठ ५० ।

१४. कमलेश्वर : ‘सोयी हुई बिशाएँ’, पृष्ठ ४६ ।

१५. वही, पृष्ठ ४६ ।

१६. वही, पृष्ठ ४७ ।

१७. वही, पृष्ठ ४७ ।

१८. वही, पृष्ठ ४७ ।

१९. वही, पृष्ठ ४७ ।

२०. वही, पृष्ठ ४७ ।

२१. वही, पृष्ठ ११० ।

२२. वही, पृष्ठ ११० ।

२३. वही, पृष्ठ ६८ ।

२४. कण्ठीश्वर नाम ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ११ ।

२५. वही, पृष्ठ १४ ।

२६. वही, पृष्ठ २५ ।

२७. वही, पृष्ठ २५ ।

डिल्ली'^१, 'देह-जागर'^२, 'चोर-बुहार'^३, 'आय-माय'^४, 'दिता-टट्टी'^५, 'नेम-टेम'^६, 'दिवाद-भोतिया'^७, 'बारी कुमारी'^८, 'ओन-पीन'^९, 'तली-बधारी'^{१०}, 'सूँघ-माँघ'^{११}, 'टटकी-टटकी'^{१२}, 'छू-छा'^{१३} जैसे पद इस प्रयोग के सुन्दर उदाहरण हैं। ऐसे प्रयोग अन्यान्य कहानीकारों की भाषा में भी प्राप्त हैं। ऐसे पद-प्रयोग में कहीं एक ही शब्द की आवृत्ति हुई है तो कहीं उस शब्द के साथ निरर्थ-विकृत शब्दों का भी प्रयोग हुआ है, कहीं मश. दूसरे अर्थ देने वाले शब्द जुड़े हैं तो कहीं पूर्व शब्द का ही पर्याय पर-स्थान पर आ बैठा है और कहीं दोनों शब्दों की एकता प्रियात्मक अन्तर से स्पष्ट हुई है।

इस प्रकार 'नयी कहानी' की भाषा के पदगत प्रयोग अपने उक्त चारों प्रकारों के माध्यम कहानी की उस सर्ववर्गात्मक पदवत्ता की पुष्टि करते हैं, जो पदावना अशास्त्रीयता का उन्मुक्त आचरण करती, विदग्धता के विविध प्रकारों से विविध रूपों में विविध उद्देश्यों के लिए भाषा को विविध मोड़ देती है।^{१४}

१. 'फणोरवर नाथ रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ २६।

२. यही, पृष्ठ ३२।

३. यही, पृष्ठ ३६।

४. यही, पृष्ठ ३६।

५. यही, पृष्ठ ४०।

६. यही, पृष्ठ ८६।

७. यही, पृष्ठ १२१।

८. यही, पृष्ठ १३१।

९. यही, पृष्ठ १५२।

१०. यही, पृष्ठ ५५।

११. यही, पृष्ठ ६७।

१२. यही, पृष्ठ ६६।

१३. यही, पृष्ठ ८५।

१४. 'फिशमन इज इन कंस्ट, अ ब्लेवेट टम द्रिच क्वसं मेनो डिफेरेट फाईइस थेंव रिक्त, मेनो डिफेरेट थेज थेंव हैंडलिग नरेटिव इन सेवेज, फॉर मेनो डिफेरेट परपेय।"

—विश्व इंग्लिश : 'द इतिहास थेंव फिशमन', 'तिदरेरी एलेज', पृष्ठ १८८।

वाक्यगत-प्रयोग

वाक्य-प्रयोग के अध्ययन के बिना किसी भी प्रकार की भाषिक मीमांसा अपूर्ण है। 'नयी कहानी' में वाक्य-प्रयोग गठन, रचाव, मौलिकता, प्रभाव आदि दृष्टियों से विचारणीय है। यह एक ओर अँगरेजी विन्यास से प्रभावित है, दूसरी ओर शब्दों और वाक्यखंडों की आवृत्तिवश गद्यराग से भरा-पूरा, एक ओर प्रभविष्णु लोकोक्तियों और नम्य मुहावरों से नियोजित है, दूसरी ओर मौलिक और अनुभूत मूर्तियों से संयोजित, एक ओर बिन्दु-चिह्न से सजे खंडित वाक्य से विशेषीकृत है, दूसरी ओर कोष्ठक-प्रयोग से अभिनवीकृत, एक ओर मियकीय पदावली की संरचना से सजित है, दूसरी ओर क्रिया के पूर्ववर्ती और कारक-विभक्ति, संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, त्रियाविशेषण, पूर्वकालिक त्रिया जैसे वाक्यांश के पूर्ववर्ती प्रयोग से वेष्टित। ऐसा कही शैली की दृष्टि से किया गया है तो कही कथ्य पर धल देने के लिए; कही संसापगत वाक्य के प्रकृत रूप की रक्षा के लिए तो कही अँगरेजी वाक्य-गठन के अनुकरण के लिए। पात्रीय भाषा में कही अँगरेजी के वाक्यों के प्रयोग तो कही बगला, मराठी, पंजाबी जैसे प्रान्तीय भाषा के वाक्यों के प्रयोग, कही गँवई बोली के वाक्यों के प्रयोग यो कही वच्चो के तोतले वाक्यों के प्रयोग, कही देहात में औरतो के बीच बोले जाने वाली विशिष्ट वाक्यों के प्रयोग तो कही विशिष्ट कथन-भंगी से बोले गये वाक्यों के प्रयोग और निक्षिप्त वाक्यों में गीत-श्लोकगीत की छोटी कड़ी से लम्बी कड़ियों तक के प्रयोग हुए हैं।

'नयी कहानी' का वाक्य-गठन लघु से विस्तृत-शृंखलित तक है। वह क्रियाहीन है और क्रियापूर्ण भी, विशेषण से सर्वथा वियुक्त है और युक्त भी। यहाँ कथ्य की तीव्रता को ध्यान में रखते हुए कर्तृवाच्य से कर्मवाच्य तक व्यवहृत है। किसी सर्वनाम के लिए कभी गंभीर और कभी ध्वंग्यात्मक सकेत के रूप में व्यक्तिवाचक संज्ञा का भी व्यवहार है। पात्रीय वाक्यों में घति-गति का भी सम्यक् निर्वाह है। इस कथा-भाषा में बिन्दुक (डॉट्म), एकोद्धरणी (इन्व-टेंड कॉमा) और विरामांकन (पंचकुण्डल) के भी सर्वथा अभिनव प्रयोग हुए हैं, जो महत्त्वपूर्ण हैं।

अँगरेजी विन्यास से प्रभावित प्रयोग

'नयी कहानी' के वाक्य-गठन पर अँगरेजी की वाक्य-संघटना का प्रभाव पड़ा है। 'अमरुत बहाने' की जगह 'लंगड़े बहाने', 'यात्रा के लिए जाने का

निर्णय किया' की जगह 'यात्रा पर जाने का निर्णय लिया'^१, 'तू जिन्दगी को बहुत ही बहुत गम्भीरता से सोचता है' की जगह 'तू जिन्दगी को बहुत ही बहुत गम्भीरता से लेता है', 'नोटिस (ध्यान) हो न दे' की जगह 'नोटिस ही न ले', 'छात्रों को वापस नहीं किया जाता' की जगह 'छात्रों को वापस नहीं लिया जाता', 'ड्रॉप कर रहे हो' की जगह 'ड्रॉप ले रहे हो', 'माँस की किरकिरी हो उठा था' की जगह 'गन्धी मकरी हो उठा था'^२, 'नयी आदत लग गयी' की जगह 'नयी आदत ने जन्म लिया'^३ आदि वाक्यों के प्रयोग अँगरेजी के प्रभाववश हुए हैं। दो वाक्यों को मिलाने में 'जिसका' की जगह 'कि इसका' का प्रयोग भी 'नयी कहानी' में अँगरेजी के प्रभाव का ही परिणाम है— 'औद्योगिक शक्ति का भी ऐतिहासिक महत्त्व उसके निकट था कि उसका प्रभाव मानवीय सम्बन्धों पर अवश्य हुआ।'^४ ऐसे उदाहरणों के अतिरिक्त उसने 'अपने आपको माहेश्वरी से कहते अनुभव किया' की जगह 'उसने अपने-आपको माहेश्वरी से कहते पाया'^५ और 'वह चाहती थी कि मैं मनायी जाऊँ' की जगह 'वह मनवाया जाना चाहती थी'^६ के वाक्यगत प्रयोग भी पूर्णतः अँगरेजी से प्रभावित हैं। इनके अतिरिक्त 'नयी कहानी' में मिश्र वाक्यों के अधिकाधिक प्रयोग में 'डायरेक्ट नरेशन' की जगह 'इन्डायरेक्ट नरेशन' के प्रयोग हुए हैं। इतना ही नहीं, प्रधान वाक्यों के बाद वाक्यांशों के प्रयोग में भी अँगरेजी प्रभाव परिलक्षित होता है। 'हवा छत पर चलती है' जैसे सरल वाक्य को 'द बिण्ड ब्लोज ऑन द रूफ' के आधार पर 'हवा चलती है छत पर'^७ लिखा गया है।

१. नरेश मेहता : 'एक समर्पित महिला', पृष्ठ ११६।
२. राजेन्द्र यादव : 'टूटना.', पृष्ठ ४६।
३. सुरेश सिन्हा : 'कई भाषाओं के बीच', पृष्ठ २८।
४. वही, पृष्ठ १६८।
५. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ६१।
६. नरेश मेहता : 'एक समर्पित महिला', पृष्ठ ८१।
७. नरेश मेहता : 'तयापि', पृष्ठ ६६।
८. नरेश मेहता 'एक समर्पित महिला', पृष्ठ ६५।
९. राजेन्द्र यादव : 'टूटना.', पृष्ठ ७५।
१०. महेन्द्र भटनाग : 'एक पति के नोट्स', पृष्ठ २५।
११. निर्मल वर्मा : 'जलती आँधी', पृष्ठ ५५।

‘गद्यराग’ के प्रयोग

राग आकर्षण का नाम है। फलतः गद्य का निजी आकर्षण गद्यराग है।^१ ‘नयी कहानी’ में शब्दों और वाक्यांशों की आवृत्ति से गद्यराग का सर्जन किया गया है। संप्रेषण के क्रम में गद्य में जोर डालने तथा तीव्र भावात्मकता उत्पन्न करने के लिए आवृत्ति बहुत-बहुत प्राकृतिक है।^२ ये आवृत्तियाँ कई प्रकार की हैं। निर्मल वर्मा जैसे कहानीकार में आवृत्ति विशेष सांकेतिक लयात्मकता उत्पन्न करती है, जिसके नौ प्रकार हैं—

१—सामान्य आवृत्ति (पैलीलॉजिया)—“ताल-ताल-से गढ़े, छोटे-छोटे चाँद से गढ़े।”^३

२—अंताद्यावृत्ति (एनेडिप्लोसिम)—“फिर चुनचुनाता-सा बर्ब, बर्ब को काटती एक साँस, साँस पर मरती हुई एक निहायत बेचैन सिसकी और सिसकी को रास्ते में ही तोड़ती वह चीख।”^४

३—आद्यावृत्ति (एनेफोरा)—“जैसे मैं एक बहुत पेचीदा रहस्यमय ढङ्ग से उस पर आश्रित होऊँ, जैसे उसके जाने भर से ही कुछ खो दूँगा...जैसे उसका यहाँ रहना खुद मेरे रहने से जुड़ा है।”^५

४—अन्तिक आवृत्ति (एपिट्रॉफे)—“शम्मी भाई को नहीं मालूम कि वह उनके हाथ को देख रही है, हवा में उड़ती हुई उनकी टाई, उनकी मिप-मिपगती आँखों को देख रही है।”^६

५—तीव्र भाविक आवृत्ति—“वह रोएगी, बिलकुल रोएगी।”^७

६—विविध व्याकरणिक आवृत्ति (पोलियोपटोटन)—“हम सबके हाथों में एक-एक थैला था, जिसमें हमने रात की द्यूटी के कपड़े, खाने का सामान बाँध रखा था। हममें से किसी के लिए यह विश्वास करना कठिन था कि हमें अगले द्यूब से वापस लौट जाना होगा।”^८

१. डॉ० ब्रजवासी वाल श्रीवास्तव : ‘हिन्दी गद्य का राग’, हिन्दी ‘अनुशीलन’, अमृतसर-विसम्बर ६१, पृष्ठ २६।

२. मारजोरी बुल्टन : ‘द एनेटोमी ऑफ प्रोज’, पृष्ठ १६४।

३. निर्मल वर्मा : ‘जलती झाड़ी’, पृष्ठ ६८।

४. वही, पृष्ठ १८।

५. वही, पृष्ठ ८२।

६. वही, पृष्ठ ६८।

७. वही, पृष्ठ ६६।

८. वही, पृष्ठ १०५।

७—पूर्व-मध्यावृत्ति (इपेनडीस) — “एक पत्र, एक नाई की दूकान और दो जनरल स्टोर ।”^१

८—पूर्व-पर-आवृत्ति (इपेनलेगिस) — “क्या माद आ गया था—वह मुझ पर झुक आया जैसे अभी गले पर लटक जाएगा—बनाओ, क्या माद आ गया था ?”

९—मिथ आवृत्ति — “वह क्या कुछ है जा हमें घसाये चतता है, हम रुकते है तो भी अपने बहाव मे वह हमें घमीट लिये जाता है ? लतिका मे आगे कुछ नहीं कहा गया, जैसे जो वह कहना चाह रही है वह कह नहीं पा रही है, जैसे अँधेरे मे कुछ लो गया है, जो मिल नहीं पा रहा है और शायद कभी मिल नहीं पाएगा ?”^२

ऐसी कई आवृत्तियाँ अन्यान्य कथाकारों की भाषा मे भी हुई है, किन्तु इनका अनुपात निर्मल वर्मा मे अधिकाधिक है । ‘नयी कहानी’ मे नानाविध आवृत्तियों मे प्राप्त लयवत्ता की यह अभूतपूर्व सर्जना संगीत के रागधर्म और अर्थधर्म दोनों ही दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है ।

मोहन राकेश, कमलेश्वर, शिवप्रसाद सिंह, उषा प्रियवदा आदि कथाकारों ने गद्यराग के सुन्दर और सुष्ठु प्रयोग किये है । नरेश मेहता ने आन्तिकावृत्ति के माध्यम गद्यराग का मनोरम सर्जन किया है—“और अब लोग घुटनो पर झुक-झुक कर हँस रहे थे, पेट पकड़-पकड़ कर हँस रहे थे, पैर पटक-पटक कर हँस रहे थे और घूम-घूम कर हँस रहे थे ।”^३ अताद्यावृत्ति का एक चमत्कारी उदाहरण रमेश बक्षी की कहानी मे भी प्राप्त है—“यह तसबीर, इस तसबीर मे बनी लड़की, लड़की की चमकती आँखें, आँखों मे बहता प्यार, प्यार मे सहाराता सौन्दर्य, सौन्दर्य की गलवाही मे उसकी हमसाथिन जवानी...।”^४ ऐसा ही एक उदाहरण आद्यावृत्ति का है—“कभी मोमरे की कलियों का हार उसे पहना देता, कभी किस्म-किस्म के फूल लाकर उसे सजा देता, कभी चदन जलाकर उसके धुँएँ की लकीर को उस लड़की के पास पहुँचते देखता...”^५

१ निर्मल वर्मा : ‘जलती भाड़ी’, पृष्ठ : १४२ ।

२ वही, पृष्ठ ११६ ।

३ निर्मल वर्मा : ‘परिन्दे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १७१ ।

४ नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ १६ ।

५ रमेश बक्षी : ‘मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ ७ ।

६ वही, पृष्ठ ७ ।

और शुद्ध मध्यावृत्ति का भी—“अलकें है कि जरा सी हवा में तूफान मचाएँ, पलकें हैं कि ठहरती ही नहीं, पल्ला है कि हर बार खिमक जाता, रिविन है कि पछी के लम्बे-लम्बे पंख...”^१

आवृत्ति के अन्यान्य रूपों में हुए चमत्कारी प्रयोग ने भी ‘नयी कहानी’ में गद्यराग का अनूठा सज्जन किया है। इस रूप में कही गद्यराग की विकारी आवृत्ति है—“कभी कोई अपनी जहरत से बुलवा लेता और कभी बेजहरत भी ;”^२ तो कही द्विआवृत्ति—“घड़ी हथेली पर रखती तो जजीर हथेली के उम पार भूल जाती ।”^३ कही त्रि-आवृत्ति है—“ये कुछ बोलती क्यों नहीं, देर में आने पर डाँटती क्यों नहीं, कुछ पूछती क्यों नहीं ?”^४ तो कही चतुर्वावृत्ति—“जब वापस आता तो बूँप बह आयी होनी, दोपहरी तपती होती और माँ पहिया पर भूत रहे हाँफते-हाँफते मूटती होती, बालों की लटे हवी-सी झूलती होती ;”^५ कही पञ्चावृत्ति है—“पर कही कुछ था जो उसे बुलाता था, ढाढ़स बैधा देता था, उसकी आँखों में पानी का सैलाव लाता था और सोख लेता था ;”^६ तो कही षष्ठावृत्ति—“एक बेहद उदास शहर है, उस शहर में स्कूल है, रेलवे स्टेशन है, और अस्पताल भी है। माँ दूध का प्याला लिये बैठी हैं, और बाप फाड़ने लगे सिरहाने सो रहा है ;”^७ कही सप्तावृत्ति है—और तब चन्दर ने पहली बार उसे बिलकुल अपने पास महमूस किया था और उसके माथे पर रंग से विन्दी बना दी थी और कई अणों तक मुग्ध-सा देखता रह गया था और अनजाने ही उसने होठ इन्दिरा के माथे पर रख दिये थे। इन्दिरा की पलकें झप गयी थी और रोम-रोम में गंध फूट उठी थी। उसकी जँगलियाँ चन्दर की बाँहों पर थरथराने लगी थी और माथे पर आया पसीना उसके होठों ने सोस लिया था। रेशमी रोएँ पसीने से चिपक गये थे और उन उन्माद के क्षणों में दोनों ने ही प्रतिज्ञा की थी...”^८ तो कही विरोधी पदों

१. रमेश बक्षी : ‘मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ ६७।

२. कमलेश्वर : ‘राजा निरवसिया’, पृष्ठ १।

३. वही, पृष्ठ ३।

४. वही, पृष्ठ ३।

५. वही, पृष्ठ ४।

६. वही, पृष्ठ १३।

७. कमलेश्वर : ‘छोटी हुई दिशाएँ’, पृष्ठ १२२।

८. वही, पृष्ठ ८६।

की आवृत्ति, 'इस हाथ से, उस हाथ दे;' ^१ कहीं समध्वन्यात्मक पदावृत्ति है—
'मां कोठरी से निकलती, आसन बिछाती और खाना परोसकर देवा की
आवाज देती ;' ^२ तो कही विशेष पदावृत्ति—'...इसीलिए सोचता हूँ जंसा वही,
तंसा यही ;' ^३ कही अनावृत्ति में आवृत्ति है—'...साईं की कोठरी पनाहगाह
भी है और शिकारगाह भी ;' ^४ तो कही—'थी—था, था—थी' की लयात्मक
आवृत्ति, "ममी साड़ी बदल कर आयी, तो उनके तन से गंध फूट रही थी...
पर उनके कंधे पर सिर रखते संकोच हो रहा था । तब एक क्षण के लिए उसने
महसूस किया था कि वह गंध पिछले दो-तीन दिन से घर भर में समायी
हुई थी ।" ^५

लोकोक्ति-प्रयोग

नये कथाकारों ने लोकोक्तियों का व्यवहार कहानी की पृष्ठभूमि के
अनुकूल किया है । ये लोकोक्तियाँ बड़ी जीवन्त और स्वाभाविक हैं '...सायेंगे
गेहूँ, नहीं रहेंगे एहूँ', ^६ 'नानी के आगे ननिहाल का बखान ।', ^७ देमी चिरई,
मरहूटी बोसी', ^८ 'मरा हाथी भी एक लाख का', ^९ 'कपरी के नीचे दुसाले का
सपना', ^{१०} 'जोरू, जमीन, जोर के, नहीं तो किसी और के' । ^{११} ऐसी लोकोक्तियों
से भाषा को ताजगी मिली है, एक खास अन्दाज मिला है, साथ ही लोक-जीवन
की मार्त्ता और वर्णनारमकता भी समर्थित हुई है ।

मुहावरों के प्रयोग

'नयी कहानी' यद्यपि मुहावरों के प्रति बहुत आग्रहशील नहीं है, तथापि

१. कमलेश्वर : 'राधा निरबंसिया', पृष्ठ १ ।

२. वही, पृष्ठ ३ ।

३. वही, पृष्ठ ७

४. वही, पृष्ठ ४४ ।

५. कमलेश्वर : 'मांस का दरिया', पृष्ठ १६ ।

६. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'मुरदासराय', पृष्ठ १४६ ।

७. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तज़ार है', पृष्ठ १०६ ।

८. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'आरपार की माता', पृष्ठ ५३ ।

९. कमलेश्वर : 'राधा निरबंसिया', पृष्ठ १२४ ।

१०. फगोरवर नाथ 'रेणु' : 'ठूमती', पृष्ठ १५७ ।

११. वही, पृष्ठ १५८ ।

काफी ताजे मुहावरे इस भाषा में प्रयुक्त हुए हैं। इन मुहावरों ने हिन्दी गद्य की लक्षणा-शक्ति को पूर्वपक्षया अधिक समृद्ध किया है। ‘ठेंगा दिगाना’,^१ ‘लटक जाना’,^२ ‘चूना पोतना’,^३ ‘बबूल का लासा होना’,^४ ‘दो जो आगे होना’,^५ ‘भूसा बना देना’,^६ ‘पेट में आरियाँ चलना’,^७ ‘गूलर का फूल बनना’^८ आदि सैकड़ों मुहावरों अपने व्यापक अर्थवत्ता के साथ ‘नयी कहानी’ की भाषा में प्रयुक्त हुए हैं।

सूक्ति-प्रयोग

‘नयी कहानी’ के वाक्यगत प्रयोग सूक्ति की मर्मस्पर्शिता, सूक्ष्मता और अनुभूत सत्यता से भी सम्पन्न हैं। यह भाषा पाठक को मीमांसा के लिए पल भर रोकती है। छोटी-छोटी सूक्तियाँ कहानी के भाषा-प्रवाह में छोटी-छोटी भँवर जैसी हैं। लोकोक्ति और मुहावरों की भाँति सूक्ति का सम्बन्ध भी कहानी की पूर्वपरम्परा से जुड़ा है, किन्तु इन सूक्तियों की विशेषता विविध-स्तरीय अनुभूतियों का व्यक्तीकरण है—

१—‘हम अनागत होकर ही रह सकते हैं, विगत कदापि नहीं। और वर्तमान तो असंगति की खोजल है, निष्प्रयोजनहीन।’^९

२—‘अपनी मौलिकता सबसे बड़ी निधि है।’^{१०}

३—‘जो फलीभूत नहीं हो पाया, वह कुछ भी नहीं है।’^{११}

४—‘औलाद आदमी को खा जाती है।’^{१२}

१. अमरकान्त : ‘जिन्दगी और जोंक’, पृष्ठ ७६।

२. वही, पृष्ठ ७६।

३. वही, पृष्ठ ७७।

४. वही, पृष्ठ ७७।

५. वही, पृष्ठ ६८।

६. वही, पृष्ठ १३१।

७. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ १७।

८. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार हैं’, पृष्ठ २२३।

९. नरेश मेहता : ‘तयापि’, पृष्ठ १२५।

१०. कमलेश्वर : ‘राजा निरर्थसिया’ (द्वितीय संस्करण), पृष्ठ ११६।

११. वही, पृष्ठ १२७।

१२. वही, पृष्ठ ३८।

५—'दूसरो की ज्यादाती सब याद रखते हैं और अपनी तो कोई बात ही नहीं जैसे ।'^१

६—'जी सकना तो स्वार्थ नहीं, जीवित रह सकने के लिए की गयी कोई भी कोशिश, कोई भी तरीका स्वार्थ की कोटि में नहीं रखा जा सकता । वह तो एक विघ्न आवश्यकता है । विघ्नता की गिद्धि चाहे स्वार्थ हो, पर आवश्यकता की सिद्धि ही अधिकार है।''

■ —'जुल्म का प्रतिरोध विध्वंस से ही हो पाता है ।'^२

■ —'मनुष्य की सामर्थ्य पर अविश्वास हो जान के बाद उसकी किसी बात में रस नहीं रह जाता ।'^३

६—'जो बिगाड़ता है, वह सब नहीं हो सकता और झूठ अगर किसी को बनाता है, तो बुरा पया है ..यह तो बनने-बिगड़ने पर है ।''

१०—'कह दिये जाने पर न तो व्यक्ति, न फूल—किसी में भी गंध नहीं रह जाती' ।^४

११—'पुरुष मन जीता है, किन्तु नारी को तो तन जीना होता है ।'^५

१२—'सहजता से तो दुर्भाग्य ही मिलता है, सौभाग्य के लिए क्या कुछ न करना होता है ।'^६

१३—'पाश्चात्ताप को मैं मानसिक एक धार्मिक कमजोरी समझता हूँ ।'^७

१४—'सम्भवतः कोई भी सब-कुछ प्राप्त नहीं कर सकता है । हमें चुनना होता है । यह हम पर निर्भर करता है कि हम क्या चुनते हैं ।'^८

१५—'अच्छा मित्र पाना अच्छी पत्नी पाने से भी बड़ा सौभाग्य है ।'^९

१. कमलेश्वर : 'राजा निरबंसिया' (द्वितीय संस्करण), पृष्ठ २१० ।

२. वही, पृष्ठ १५५ ।

३. वही, पृष्ठ १५५ ।

४. वही, पृष्ठ २२७ ।

५. वही, पृष्ठ २१६ ।

६. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ८ ।

७. वही, पृष्ठ १२४ ।

८. वही, पृष्ठ ११७ ।

९. वही, पृष्ठ १०१ ।

१०. वही, पृष्ठ ७६ ।

११. वही, पृष्ठ १०६ ।

१६—‘अकेला तो वह होता है, जो अकेलेपन को महसूस करे ।’^१

१७—आदर्श की आवाज ऊपर की सतह से ही सुनायी जा सकती है ।’^२

१८—‘दिलखो न गप तो गाँव की बोली में ही की जा सकती है ।’^३

१९—‘जनता तो नेता की चाली में रखा बंगन है । जिधर नेता भुके उधर ही जनता लुढ़क पड़े ।’

२०—‘रोशनी किसी की बपौती नहीं होती ।’

खंडित वाक्य-प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा में टूटे हुए वाक्यों के प्रयोग भी हुए हैं, जिनसे वक्ता की खंडित मनःस्थिति, पूर्ण कथ्य को विवृत करने की अशक्ति, मानसिक उहापोह और द्विधा के कारण उसके व्यंजन की अनमर्यता आदि उद्घाटित हुई है । इन प्रकार इस भाषा में खंडित वाक्यों के साभिप्राय प्रयोग हुए हैं—
‘मैं कहता हूँ...मैं...व्यवस्था...पंच...हत्या...मे इनके लिए...मैं...।’^४
यही अनिश्चय की स्थिति है, अनिर्णय का अहसास है, खुद में कहीं संयत और पुष्ट न हो सकने की वाध्यता है, जो वाणी की ऐसी पगुता में भी उभर आयी है ।

कोष्ठक-प्रयोग

‘नयी कहानी’ के वाक्यों में कथ्य के प्रमुख और गौण अंश को तद्वत् निरूपित करने के लिए एक विचार के अभिव्यक्त होते-न-होते छूटते-छूटते हमारे विचार के कभी पूरक रूप में और कभी शकास्पद रूप में प्रकट हो पड़ने आदि के लिए कोष्ठको के प्रयोग हुए हैं । भाषिक प्रयोग की इस बारीकी के अभाव में कथ्य की ऐसी भावधान पहचान नहीं हो सकती—

(१) “बेकली बही जाने (या न जाने) से, किसी से मिलने (या न मिलने) से दिन भर मुँह लटकाये भटकते रहने (या रात भर करवटें बदलते रहने)

१. मोहन राकेश : ‘फौलाद का आकाश’, पृष्ठ ५४ ।

२. मोहन राकेश : ‘सुहागिनें’ (हि० पा० बुक्स), पृष्ठ १३ ।

३. फलीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरो’, पृष्ठ १५८ ।

४. रमेश बशी : ‘भेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ १६५ ।

५. वही, पृष्ठ १३५ ।

६. दूषनाथ सिंह : ‘सपाट चेहरे वाला आदमी’, पृष्ठ १०६ ।

से, (हँसने हँसाने या हिनहिनाने) से कदापि दूर नहीं होती।^१

(२) "उठकर दरवाजा बन्द कर दूँ (आज इतवार है)"^२

(३) "एक चुल्लू भर पानी भंगवाओ (या स्वयं ही से आओ) और उसमें डूब मरो।"^३

कोष्ठक-प्रयोग अभिव्यक्त हो चुकी भाषा के साथ मन के भीतर मनती, अकुलाती भाषा की दूरी भी स्पष्ट कर देता है।

मिथकीय वाक्य-प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में मिथकीय वाक्यों के भी प्रयोग हुए हैं। पौराणिक मिथक में महावीर जी के समुद्र में कूदने का तथा सनीचरी देवी ('जब-तक बरन की बहू को कोढ़ न फूटेगा, वह दाढ़ी न मुड़ायेगा। इसी काम के लिए वह सनीचरी देवी पर रोज जल भी चढ़ाता है') का उल्लेख; सामाजिक मिथक में कौए के सर पर बैठने ('कोआ का सर पर बैठना बहुत अनसुभ माना जाता है। उससे मउअत आ जाती है।.. यह मउअत वाली बात किसी सगे-सम्बन्धी के यहाँ सिल देने से मउअत टल जाती है') का उल्लेख, राजनीतिक मिथक में गांधी जी के व्यक्तित्व में जादू ('गान्धी महातमा को सरकार सब जेहल में डाल देती है। तो एक दिन क्या होता है कि सभी मिपाही-प्यादा के होते हुए भी गान्धी महातमा जेहल से निकल आते हैं और सबकी आँख पर पट्टी बँधी रह जाती है') का उल्लेख; तथा पारिवारिक मिथक में लुकाठी खेलने पर चारपाई पर पेशाब करने ('रानी महाराजी बोल पड़ी—ना, छोटे, लुकाठी ना खेलो। नहीं तो चारपाई पर मूतोगे') का उल्लेख हुआ है।

१. कृष्णवलदेव बंद : 'मेरा सुरमन', पृष्ठ १०६।

२. वही, पृष्ठ १०७।

३. वही, पृष्ठ १०७।

४. अमरकान्त : 'जिन्दगी और जॉक', पृष्ठ १३५।

५. वही, पृष्ठ १३२।

६. वही, पृष्ठ १४३।

७. वही, पृष्ठ १३५।

८. ओंकारनाथ श्रीवास्तव : 'काल-मुन्दरी', पृष्ठ ४०।

क्रिया का पूर्ववर्ती तथा कारकादि का परवर्ती प्रयोग

‘नयी कहानी’ में कहीं कथ्य पर बल देने के लिए और कहीं शैली-चमत्कार के लिए वाक्यों में क्रिया के पूर्व-प्रयोग और कारक-चिह्नों के पर प्रयोग प्रचुरता से हुए हैं। रमेश बक्षी की प्रारम्भिक कहानियों में ऐसे प्रचुर प्रयोग प्राप्त हैं। ‘नयी कहानी’ में अधिकाधिक कथाकारों ने अपनी कहानियों में ऐसे वाक्यों के प्रयोग किये हैं—

१. कर्त्ता

(क) ऐसी बुरी बातें क्यों सोची मैंने ?^१

(ख) वहाँ से विदा करा लिया मैंने ?^२

२. कर्म

(क) मैं जानती हूँ इस भाभी को ।^३

(ख) सिपाही भेजकर जेल ही भेज दें तुमको ।^४

३. कारण

(क) बड़ी आस बँध रही है उनसे ।^५

(ख) भेला ही जाता नहीं मुझसे ।^६

४. सम्प्रदान

(क) जरा ओड़िया चाहिए ओसावन के लिए ।^७

(ख) नकद दो दर्जन गालियाँ निकाल ली थीं हलक तक, ताबड़तोड़ दाग देने को ।^८

५. अपादान

(क) लाल मोहर की गाड़ी पर ही आयी है मेले में ।^९

(ख) गीता आयी है मसुराल से ।^{१०}

१. रमेश बक्षी : ‘भेज पर दिकी हुई कहानियाँ’, पृष्ठ ११२

२. वही, पृष्ठ ३१ ।

३. वही, पृष्ठ १७६ ।

४. वही, पृष्ठ ८ ।

५. वही, पृष्ठ १६६ ।

६. वही, पृष्ठ २४ ।

७. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदासराय’, पृष्ठ १४६ ।

८. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ६० ।

९. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १४८ ।

१०. वही, पृष्ठ ५२ ।

६. सम्बन्ध

- (क) खुलवा दें कंगन-स्टोर हरी चूड़ियों का ।^१
 (ख) बासा है सहुआइन का ।^२

७. अधिकरण

- (क) कमाल का घुंघरालापन था उसके बालों में ।^३
 (ख) डोमन की माँ रोती रही मध्यम सुर में ।^४

८. सम्बोधन

- (क) यह बात भूठ है न जीजी ।^५
 (ख) बहुत दिनों की सलिसा मन की पूरन करो, ठाकुर ।^६
 कारक-चिह्नो के अतिरिक्त सर्वनाम, निपात, सज्ञा, विशेषण, प्रियाविशेषण तथा पूर्वकालिक क्रिया के पर-प्रयोग भी हुए हैं—

१. सर्वनाम

- (क) भौड-भाड है यह ।^७
 (ख) भगडा मत कीजिये कोई ।^८

२. निपात

- (क) ऐग-ट्रे नहीं थी दूर तक ।^९
 (ख) यह रोज काम करती है सुबह से शाम तक ।^{१०}

३. संज्ञा

- (क) दिखा है तो एक मिडल स्कूल ।^{११}

१. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ६६ ।
२. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ४२ ।
३. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ ७१ ।
४. फणीश्वर नाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ४४ ।
५. 'ज्ञानोदय' (जनवरी '५६) में प्रकाशित रमेश बक्षी की 'इंग्लिशतानी राजा और हिन्दुस्तानी जीजा' कहानी : पृष्ठ ५७ ।
६. फणीश्वरनाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ २६ ।
७. रमेश बक्षी : 'बाजार', 'नयी कहानियाँ' (जून '६५), पृष्ठ १८-१९ ।
८. फणीश्वरनाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ ३६ ।
९. रमेश बक्षी : 'रात', 'नयी कहानियाँ' (अक्टूबर '६६), पृष्ठ ४७ ।
१०. कमलेश्वर : 'राजा निरबंसिया', पृष्ठ १६८ ।
११. रमेश बक्षी : 'बुहरी जिन्दगी' (हिं० पा० बुधस), पृष्ठ ५१ ।

(ख) तो मैं झाँकने न जाती इस मुए के घर ।^१

४. विशेषण

(क) यह आदमी भले ही धोड़ा हाँकना है । है बड़ा दूरदर्शी ।^२

(ख) ये गुड़िया की बनारसी साड़ी है सितारेदार ।^३

५. क्रियाविशेषण

(क) सिधाय का दिल ठंडा होने लगता है धीरे-धीरे ।^४

(ख) काहें को चिपटे हो बुरी तरह ?^५

६. पूर्वकालिक क्रिया

(क) राह सूँघते, नदी-नाला पार करते, भागे पूँछ उठाकर ।^६

(ख) आया भिक्कू को लेकर जाने कब निकल गयी, ‘प्रीम’ में ढालकर ।^७

कथा कहने की शैली की दृष्टि से गीतमय होने के अन्दाज में भी क्रिया के पूर्व-प्रयोग किये किये गये हैं—“बड़े ऊँचे थे उसके बोल । बड़ा भारी था उसका मोल । न थे उसमें मिथी-अशर्फी । न थे रुपये गोल-गोल ।”^८ कही-कही संलाप की स्वाभाविकता के आग्रहवश क्रिया का पूर्व-प्रयोग किया गया है—‘मैं आता हूँ तुरत’^९ और कही-कही अँगरेजी प्रभाववश—“हवा चलती है छत पर ।”^{१०}

नागर कथाकारों ने पात्रों की भाषा में अँगरेजी वाक्यों का घडल्ले से प्रयोग किया है । नरेश मेहता, राजेन्द्र यादव, निर्मल वर्मा, मोहन राकेश, रमेश बक्षी आदि कथाकारों की भाषा ऐसे प्रयोगों से भरी-पटी है । हरिशंकर पर-साई और शरद जोशी जैसे व्यंग्य-लेखक की रचनाओं में भी पात्र अँगरेजी बोलते देखे जाते हैं । अँगरेजी वाक्यों के प्रयोग के उदाहरण एकवाक्य के प्रयोग

१. कमलेश्वर : ‘राजा निरबंसिया’, पृष्ठ ४२ ।
२. रमेश बक्षी : ‘बाजार’ : ‘नयी कहानियाँ’ (जून ’६५), पृष्ठ २३ ।
३. कमलेश्वर : ‘राजा निरबंसिया’, पृष्ठ ५१ ।
४. फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १०८ ।
५. कमलेश्वर : ‘राजा निरबंसिया’, पृष्ठ २०० ।
६. फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ११४ ।
७. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना’ और अन्य कहानियाँ, पृष्ठ ८६ ।
८. रमेश बक्षी : ‘मेज पर टिकी हुई कहानियाँ’, पृष्ठ ४५ ।
९. फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२५ ।
१०. निर्मल वर्मा : ‘जलती भाड़ी’, पृष्ठ ५५ ।

से तीन-तीन, चार-चार वाक्यों के शृङ्खलित प्रयोग तक प्राप्त हैं—

१—'ह्लाट ए हारिबल डिसक्शन वाज देयर ?'^१

२—'ए लाग ऐन्ड टीडियस एकेडेमिक डिसक्शन फॉर ए नॉन-एकेडेमिक सबजेक्ट ।'^२

३—'डोट वादर, शिशिर ! लेट द कूड बी देनर, द जेनुइन विल शाइन ।'^३

४—'अदरवाइज टु मी मास्टर्स आर मास्टर्स । । यू आर देयर टु सरेन्डर ओनली ।'^४

५—'सम अँव अँवर कैंलीग्ज रिपोर्टेडली एडवाइज्ड अस, हल नाट टु हेव एनी सच अण्डरटेकिंग—आइ मीन—इन कोलेबोरेशन विद इन्डियन बिजिनेस फोक । दे आर नॉट एपोज्ड टु बी फेयर—माइन्डेड...।'^५

६—'वाट डू यू वान्ट ? वाट डू यू वान्ट ?'^६

७—'ओह, आइ हाउ विश फॉर एनेदर बार...एनेदर ऐन्ड देन एनेदर ।'^७

८—'आइ डोन्ट लाइक सिविल बार ।'^८

९—'यू सिटिंग स्वाइन ।'^९

१०—'शी मे बी सम प्राप्त ।'^{१०}

११—'आई नो सच गल्स ।'^{११}

१२—'इट इज टु, वन, फाइव, थ्री—राजीव, हियर ।'^{१२}

१३—'आइ एम आलसो ए सन आफ ए टापर ।'^{१३}

१. नरेश मेहता : 'एक समर्पित महिला', पृष्ठ ६ ।

२. वही, पृष्ठ ७ ।

३. वही, पृष्ठ ७ ।

४. वही, पृष्ठ १० ।

५. राजेन्द्र यादव : 'दूटना' : 'एक दुनिया समानान्तर', पृष्ठ २६८ ।

६. निर्मल वर्मा : 'परिच्छेद' : 'एक दुनिया समानान्तर', पृष्ठ १८६ ।

७. निर्मल वर्मा : 'अलती भाड़ी', पृष्ठ ११० ।

८. वही, पृष्ठ ११ ।

९. वही, पृष्ठ १३२ ।

१०. रमेश बसो : 'मेज पर टिकी हुई कहानियाँ', पृष्ठ १२४ ।

११. वही, पृष्ठ १२४ ।

१२. गिरिराज किशोर : 'वेयरवेट', पृष्ठ ३१ ।

१३. वही, पृष्ठ ३१ ।

१४—‘बट पापा हैज डेवलपूड इन्पीरियारिटी ।’^१

१५—‘ही इज बेरी पर्टीकुलर एबाउट ऑल देंट ।’^२

१६—‘आई आलवेज थॉट द बाय हैट सुइमाइडल टेंडेंसीज ।’^३

१७—‘आई सी ।’

१८—‘ही मेट इट ।’

१९—‘आई एम सॉरी ।’^४

२०—‘दिस इज माइ फ्रेंड्स फैंवरिट ।’^५

२१—‘बट इट इज इन्टायरली विटवीन यू ऐन्ड मी ।’^६

इन प्रयोगों में हल्के-फुल्के वाक्य तो ठीक हैं, पर लम्बे शृङ्खलित वाक्य अर्थ को पूर्णतः सम्प्रेषणीय नहीं बना पाते हैं। अनवरत अधिकाधिक अँगरेजी वाक्यों के प्रयोग से ‘नयी कहानी’ की भाषा सामान्य पाठक के दायरे से बाहर हो गयी है। कहानी की भाषा में अँगरेजी शब्दों के प्रयोग तो एक सीमा में स्वीकार्य हैं, पर अधिकाधिक अँगरेजी वाक्यों के व्यवहार से भाषा में चिप्पी हो लग जाती है। पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ ने बहुत उचित सिखा है कि “अँगरेजी ने हिन्दी को मूलतः शब्द-भांडार और वाक्य-गठन के रूप में प्रभावित किया है, न कि हिन्दी की प्रकृति को ज्यों-के-त्यों अँगरेजी वाक्य देकर ।”^७ अतः ऐसे लम्बे अँगरेजी वाक्यों के यदि हिन्दी-अनुवाद कहानी में दिये जाएँ, तो इससे पात्रोचित्य की रक्षा नहीं होती, साथ ही सामान्य हिन्दी-पाठक के अर्थ-बोध की कठिनाई भी दूर हो जाती है।

इस भाषा में प्रान्तीय भाषा के वाक्यों के भी प्रयोग हुए हैं। ऐसी प्रान्तीय भाषाएँ प्रायः बंगला, मराठी और पंजाबी हैं।

१. गिरिराज किशोर : ‘वेपरवेड’, पृष्ठ ३१।

२. वही, पृष्ठ ३१।

३. मोहन राकेश : ‘फीलाद का आकाश’, पृष्ठ १७।

४. वही, पृष्ठ-१०४।

५. वही, पृष्ठ १०४।

६. वही, पृष्ठ ६१।

७. वही, पृष्ठ २६।

८. वही, पृष्ठ २५।

९. पाण्डेय शशिभूषण ‘शीताशु’ : ‘नयी कहानी की भाषा’ : ‘कल्पना’ (नव-लेखन विशेषांक—१, अगस्त-सितम्बर, १९६६), पृष्ठ-१६१।

बंगला वाक्यों के प्रयोग

नरेश मेहता, रमेश बक्षी, 'रेणु' आदि ने बंगला वाक्यों के प्रयोग किये हैं जैसे :—

१—'कोधाय होली तुमि ?'^१

२—'हृतभागी बोलछे जे तोमरा सगे कखनो कया बोलबो ना ।'^२

३—'नीटू, आमी हृतभागिनी । आमी की भागिवो ।'^३

४—'दुर्गा केमोन बोलचीश ? ओके भगवान याचओ दिए न ।'^४

५—'खुकी, तुमि बोका ।'^५

६—'कोत्थे, दादा ?'^६

७—'आजि फुल तोमार ओई गुलबाकावली ।'^७

८—'मानुपेर मन जेन सरपेर पुटली ।'^८

मराठी वाक्यों के प्रयोग

मराठी वाक्यों के प्रयोग रमेश बक्षी के कथा-पात्रों ने किये हैं—

१—'ही आहे बाग्याची भाजी, ही बटाटची, हा आहेतवणं ही चटनी, हा मीठ ही पोली ।'^१

२—'थंडी फाफ आहेत । हे घ्या ।'^२

३—'बाग्याची भाजी पाहिजे ।'^३

पंजाबी वाक्यों के प्रयोग

मोहन राकेश, कमलेश्वर, नरेश मेहता—जैसे कथाकारों के पास पंजाबी भी बोलते हैं । यथा—

१. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ५७ ।

२. वही पृष्ठ ५५ ।

३. वही, पृष्ठ ५२ ।

४. वही, पृष्ठ ५० ।

५. रमेश बक्षी : 'शबरी' : 'एक दुनिया समानान्तर', पृष्ठ २८७ ।

६. वही, पृष्ठ २८७ ।

७. वही, पृष्ठ २६० ।

८. कलेश्वर नाथ 'रेणु' 'टुमरो', पृष्ठ १८५ ।

९. रमेश बक्षी : 'मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ', पृष्ठ १३० ।

१०. 'वही', पृष्ठ १३१ ।

११. वही पृष्ठ १३५ ।

१—‘छको जो बादशाओ । मैंनू ता कम्म ए अजे ।’^१

२—‘ए त्वाडा पुत्तर मैंनू पुच्छ रया-सी के ओ कुडी किदर गयी ? अजे जम्मया हगा नई...’^२

३—‘ओए सरदार, तेरे बाप दे बी कम आ जास्ती ।’^३

४—‘रब्ब दी मर्जी ।’^४

५—‘सत्त नाम सिरी बाह गुरु ।’^५

गँवई बोली के वाक्यों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में अंगरेजी और प्रान्तीय भाषा के अतिरिक्त पानीपत भाषा में गँवई बोली के भी प्रयोग हुए हैं—

१—‘अबहिन बित्ती भर के नाही ना, पतुरियन के माना गावें लगें ।’^६

२—‘हँसीआ करत हौ, महाराज ।’^७

३—‘बब्बू ई का कियो ?’^८

४—‘तू रंचौ फिकिर जिन करो, हम कउने दिन काम अइवें ।’^९

५—‘एक तो अइसँ हाथ गोड नाहिनी, फिर अब ई सब कइसे सम्हरिहें रे बप्पा ?’^{१०}

६—‘ऊ न होवें देव हम सत्यानासीं, गाँठ बाँधि ले । ओ का दिखाय के भीख माँग के पहिले हम नदी कुइया में डूबि मरिबें, समझे की नाही ।’^{११}

७—‘ओ मा कौनो सुर्खाब का पर लगल है क्या, आर्य ?’^{१२}

१. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ११४ ।

२. वही, पृष्ठ १४ ।

३. वही, पृष्ठ १६ ।

४. कमतेरवर : ‘राजा निरवंसिया’, पृष्ठ १४७ ।

५. मोहन राकेश : ‘मुहागिने’ (हिन्द पाकेट बुक्स), पृष्ठ ३६ ।

६. धर्मवीर भारती : ‘गुलकी बघो’ : ‘एक दुनिया सामानान्तर’, पृष्ठ १५६ ।

७. ओंकारनाथ थोवास्तव : ‘कालमुन्दरी’, पृष्ठ १४ ।

८. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘कर्मनाशा की हार’, पृष्ठ ४२ ।

९. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘गुरबासराय’, पृष्ठ १४१ ।

१०. वही, पृष्ठ १४१ ।

११. वही, पृष्ठ १४१ ।

१२. वही, पृष्ठ ४३ ।

८—'बहोरी बैठकवा माँ अकेल सोवत बाय, बहुक पर छुइ आव । सुभ यातिर कुछ मूड देल...'¹

९—'दहिजरा के पूत कही के । निबुहर के कोठियाँ जाओ । नंग-पिड़ग हमरे दुआरे पर आय सड़ा हो धिन । यहाँ जनो इनके छतीमी बंठी बाय ।'²

१२—'जिन्दगी लुहेडई मा धीति मै, मुला मेहरी के मुंह देसँ का बदा न भै । तो हो पचन ई गाव लँ डुबायो ।'³

अभ्यान्व नये कथाकारों की भाषा में भी ऐसे ही प्रयोग हुए हैं ।

बच्चों के तोतले वाक्यों के प्रयोग

बच्चों के तोतले वाक्यों के प्रयोग 'निशाजी' और 'एक और जिन्दगी' कहानियों में बड़े आकर्षक बन पड़े हैं । 'निशाजी' में—'आइये, घपेद तुआ है हमाले पाछ', 'घिल्ली कात खायेगी, पापाजी', 'पापाजी यहाँ बत्ते तो हैं नहीं, हम फिछके छात खेले', 'खलगोछ नहीं देखा ? इते बले हो गये और खलगोछ नहीं देखा ?' 'ये खलगोछ भीत छँतान हैं', 'पापा जी के आपिछ'⁴ जैसे वाक्यों के प्रयोग हुए हैं; तो 'एक और जिन्दगी' में—'पापा, मैं आइछ-फलीम जलूल पाऊँगा'⁵, 'ममी तो एछे ही अच्छा सदता है'⁶, 'मम्मी तहती है, अच्छे बच्चे जोल छे नहीं हछते'⁷, 'पापा का घल अच्छा नहीं है ममी', 'हमाले वाला घल अच्छा है । पापा के घल में तो कुछ भी छामान नहीं है...'⁸

१. लक्ष्मीनारायण लाल : 'सूने घंगन रस बरसे' (प्रथम संस्करण-१९६०), पृष्ठ ६ ।
२. वही, पृष्ठ ७८ ।
३. वही, पृष्ठ ८१ ।
४. नरेश मेहता : 'तथापि', पृष्ठ ३२ ।
५. वही, पृष्ठ ३० ।
६. वही, पृष्ठ ३१ ।
७. वही, पृष्ठ ३५ ।
८. वही, पृष्ठ ३५ ।
९. वही, पृष्ठ ३६ ।
१०. मोहन राकेश : 'एक और जिन्दगी', पृष्ठ १७८ ।
११. वही, पृष्ठ १७८ ।
१२. वही, पृष्ठ १७९ ।
१३. वही, पृष्ठ १८४ ।

‘नही तुप कर्लूंगा, नही कर्लूंगा तुप’^१—‘पापा का घल गन्दा, पापा का घल घू’ जैसे वाक्यों के प्रयोग ।

औरतों के बीच बोले जाने वाले विशिष्ट फूट वाक्यों के प्रयोग

इस भाषा में देहाती में औरतों के बीच बोली जाने वाली साकेतिक वाक्यावली—‘चि गो, चि घ चि न’^२ जैसे प्रयोग हुए हैं तो देहाती गिनती की पदावली—‘दो कम दो बीनी आम’ जैसे प्रयोग भी ।

विशिष्ट कथन-भंगी से बोले गये वाक्यों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा में एक ओर विशिष्ट कथन-भंगी के मुँह से आँठों को एक ओर मोड़ कर ऐंठती हुई बोली के—‘अर-रँ-हाँ-हाँ बी-र-र-ज्जू की मैं...या के आगे नाथ और पीछे पगहिया ना हो तव्य ना-आ-आ—’^३ जैसे वाक्य के प्रयोग हुए हैं तो दूसरी ओर रस्सी के गोस में उछल-उछल कर अपने को पँटाती-निकासती और गिनती करती लड़की की पदावली के—‘एकदो, तिन्चार, पाच्छे, नात्ताठ, नौदस्म, म्यारे, चारे’^४ जैसे प्रयोग और तीसरी ओर बच्चे को खेलाने वाली वाक्यावली के—‘या-या-या-या-या-या-या-या’^५ तथा ब-ब-ब-बा-बा’^६ जैसे प्रयोग ।

लोकगीतों की निक्षिप्त पंक्तियों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा गीतों की निक्षिप्त पंक्तियों से भी समृद्ध हुई है । इस दृष्टि में इस भाषा में बीच-बीच में कहीं लोकगीत और कहीं कलागीत की वाक्यावलिर्मा व्यवहृत हुई हैं । लोकगीतों की निक्षिप्त पंक्तियों के उदाहरण ‘नयी कहानी’ में प्रभूततः प्राप्त हैं—

१. मोहन राकेश : ‘एक और त्रिन्वगी’, पृष्ठ १६४ ।
२. वही, पृष्ठ १६४-१६५ ।
३. फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ ८७ ।
४. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ६३ ।
५. फणीश्वरनाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १५२ ।
६. रमेश बशी : ‘मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ १५५ ।
७. वही, पृष्ठ १७ :
८. वही, पृष्ठ २० ।

- १—'हूँ ऊँ ऊँ रे डाइनिया मइयो मोरी ई ई, नोनवा घटाई काहे नाही
भारलि सारी घर अ अ । एही दिनवा खातिर छिनरो धिया तेहू
पोसलि कि नेनू दूध उटगन ।'^१
- २—'हे अ अ अ सावना भादवा केर उमडल नदिया मे मइयो ओ ओ,
मइयो मे रंनि भयावनि हे— ए-ए-ए, तडका तड़के-घड़के करेज-आ-आ
मोरा कि हमहूँ जे बारी नान्ही रे-ए-ए ..।'^२
- ३—'हौ...रे, हल जोते हलवाहा भइया रे...
खुरपी रे चलावे. .म-ज-डू-र
एहि पधे धानी मोरा हूँ हसलि .।'^३
- ४—'बडत मास बहु लागै रे निनिया,
ननदो पडू तेरो पाय
तेरे विरन की काली जुलुफिया
कहि दो विदेस न जाय ।'^४
- ५—'ऊस गोडि-गोडि बोअलू ककडवा' सही जानू तीत न मीठ
नगर गाँव बेटी तोर वर हेरू
ना जानू करम तोहार ।
का करे नउरा रे, का करे बरिया
का करे बभना के पूत
हमरे करमुवा मा एहि तिला भइया रे
सो कहसे मिटि जाय ।'^५
- ६—'अँवरन सुरुज मनइबै, तबै गुरुवाबा के पइबै
मेरे गुरुवाबा के छोटे-छोटे गोडवा चरनन माया नवइबै
तबै गुरुवाबा बे पइबै ।'^६

कला-गीतों की निक्षिप्त पंक्तियों के प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में कला-गीतों की—

१. फणोखरनाथ 'रेणु' : 'ठुमरी', पृष्ठ १३० ।
२. वही, पृष्ठ २६ ।
३. वही, पृष्ठ १२ ।
४. लक्ष्मीनारायण साल : 'सूने झंगन रस बरसे', पृष्ठ ६२ ।
५. वही, पृष्ठ ८४-८५ ।
६. वही, पृष्ठ ६६ ।

- १— ‘खेलन में वो कागो गुमइयाँ,’^१
- २— ‘यूझत स्याम कौन तू गोरी,’^२
- ३— ‘इश्क पर जोर नहीं यह वह आतिश गालिब,’^३
- ४— ‘यह चमनजार, यह जमना का बिनारा, यह महल
यह मुनक्कश दरो-दीवार, यह महराब, यह तारक।’^४
- ५— ‘जागिए बजरंग कुअर कमल कुसुम फूले,’^५
- ६— ‘थी रामचन्द्र कृपानु भजु मन.....’^६
- ७— ‘जब तुम बांधे मोह-काँस हम प्रेम बंधन तुम बांधे।
अपने छूटन की जतन करहु हम छूटे तुम अराधे।

जो तुम गिरिघर तब हम मोरा,
जो तुम चंदा हम मये हैं चरोरा,
मायव तुम तोरहु तो हम नाही तोरहि
तुमसो तोरि कवन सो जोरहि।’^७

जैसी अनेकानेक पक्तियाँ भी अपने संदर्भ में प्रयुक्त हुई हैं। बड़ी बात यह है कि इन लोकगीतों और कलागीतों की वाक्यावलियों ने परिवेशोचित, सार्यक और उपयुक्त भाषा मौजित की है। ऐसी वाक्यावलियों ने कव्य का पूर्ण सन्दर्भ सतेज हो उठा है।

लघु वाक्यों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में लघु वाक्यों के प्रयोग के भी उदाहरण प्राप्त होते हैं। मन्नू भंडारी के—“परसो मुझे बलकत्ता जाना है। सच, बड़ा डर लग रहा है। कैसे क्या होगा?”^८ जैसे वाक्य तथा कृष्णबलदेव वैद के—“पैरो ने परदेन से लौट कर क्या देखा। पैरो से एक भेंट। पैरों के पर। पैरों की पीडा। पैरों की पूजा।

१. लक्ष्मीनारायण साल : ‘सुने अंगन रस बरसे’, पृष्ठ १४१।
२. वही, पृष्ठ १४१।
३. वही, पृष्ठ १४२।
४. रमेश बली : ‘मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ १४४।
५. मोहन राकेश : ‘फौलाद का आकाश’, पृष्ठ ३६।
६. ओंकारनाथ श्रीवास्तव : ‘कालमुन्दरी’, पृष्ठ १५।
७. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ २१।
८. मन्नू भंडारी : ‘यही सच है’, पृष्ठ १५५।

पंरों पर पहरे—"^१ जैसे वाक्य ऐसे प्रयोग के सुन्दर दृष्टान्त हैं ।

विस्तृत वाक्यों के प्रयोग

इस भाषा में विस्तृत वाक्यों के भी प्रयोग हुए हैं । कथ्य के अनुरूप, अभिव्यजना के मुलभाव और मन-स्थिति के ज्यो-कें-स्यो द्योतन के अनुरूप वाक्य अपने लघु रूप की तरह ही विस्तृत रूप में भी प्रयुक्त हुए हैं । नये कहानीकारों की भाषा में किसी एक के प्रति कोई जड़ आग्रह नहीं है । विस्तृत वाक्यों के प्रयोग निर्मल वर्मा की कहानियाँ में देखे जा सकते हैं—(१) वह पी नहीं रहा है और मैं चुप बंठी हूँ और मुझे लगा कि मुझे कुरसी से उठ जाना चाहिए और अपने कमरे में चला जाना चाहिए, फिर भी मैं बंठी रही और मैं कुछ भी नहीं सोच रही थी—और मुझे जरा अजीब-सा लगा था कि मीनू अपने कमरे में सो रही है और इतनी रात गये मैं केशी के कमरे में बंठी हूँ और दूसरे कमरे में घोंल है, जो कल सुबह मुझे अपने बिस्तर के पास देखकर हैरान हो जाएगी और मुझे धीरे-धीरे बहुत देर डेर-सी खुशी हो रही है कि कल शाम को मैं वापस अपने होस्टल लौट जाऊँगी...वहाँ मिसेज हेरी है, मेरा अकेला कमरा है...निलिख है...ये सब इस बगले की परिधि से बाहर हैं... वे मेरा अतीत नहीं जानते और मुझसे कभी कोई ऐसा प्रश्न नहीं पूछते, जिसका कोई उत्तर नहीं है...मेरे पास नहीं हैं।"^२ (२) "उसके नोट्स माचिस की जलती तीली की तरह हवा के छोटे-से घेरे में ही मिमट गये थे, जब जरा भी ऊपर उठते थे तो लगता था जैसे तीली से हाथों का घेरा हट गया हो और वह नगी होकर अँधेरे कमरे में फड़फड़ा रही थी।"^३ ऐसे विस्तृत वाक्य कथ्य की अलङ्कता की दर्शाते, उसके समग्र सप्रयन को एक अनुस्यूति देते हैं ।

क्रियापूर्ण वाक्यों के प्रयोग

नये कहानीकारों के वाक्य-प्रयोग कही एक-पर-एक तावडतोड़ त्रियान्वयन से परिपूर्ण हैं तो वहीं त्रिया से सर्वथा अलग-थलग, विमुक्त ! त्रियापूर्ण वाक्यों का एक सुन्दर उदाहरण भीष्म साहनी के निम्नलिखित कथा-संग्रह में द्रष्टव्य

१. कृष्ण बलदेव शंकर : 'रात', 'विरह', नवम्बर १९६८, पृष्ठ ४०३ ।

२. निर्मल वर्मा : 'चिछली गमिणों में', पृष्ठ २०

३. वही, पृष्ठ १४३ ।

है—“खड़े-खड़े त्रिलोकी बाबू की आँखों के सामने दुनिया बदल गयी। धूप खिल उठी, आकाश खिल उठा, सड़क पर आते-जाते लोगों की चहल-पहल में मेले का-या समी बँध गया। लोग कहते हैं इम्मान हवा में उड़ नहीं सकता, पर बाबू त्रिलोकीनाथ को पंख लग गए। जब लॉटकर दफ्तर की ओर आया तो सबकुछ मन हवा में तैर रहा था।”^१ इस मन्दर्भ में नौ बार त्रिया का प्रयोग हुआ है। यहाँ कथ्य के व्यक्तीकरण का मेरुदंड त्रिया ही है।

क्रियाहीन वाक्यों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा शब्दचित्रात्मक (स्केची) रूप में क्रियाविहीन भी है। ऐसे स्थलों में त्रिया-प्रयोग के बिना भी बन्ध पूरा हो जाता है और अर्थ निष्पन्न हो पड़ता है। मोहन राकेश के ये दो वाक्य ऐसे ही भाषिक प्रयोग को अवरोक्षित करते हैं—“हाथ पर रखा खून का एक खोंदा...मूखे और बिपके हुए गुलाब की तरह। फुटपाथ पर औंधे पीपे से गिरा गाढ़ा कोलतार...पदी से छिटुरा और महमा हुआ।” यहाँ एक ओर ‘रखना’, ‘छिटुरना’ और ‘सहमना’ जैसे त्रियारूप परिवर्तित होकर विशेषणात्मक हो गये हैं, दूसरी ओर ‘है’ जैसी क्रिया का लोप हो गया है।

विशेषणयुक्त वाक्यों के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में विशेषणयुक्त वाक्यों के प्रयोग भी प्राप्त हैं। कहानी-कारो ने ऐसा वाक्य-विधान कर उसमें चित्रात्मकता का गुण भर दिया है—(१) “...बाटेज के कोने पर मुठते हुए एक पीला पल्सा काँपती शाख की तरह लहराया और ओझल हो गया। मन की थन्घ गुहाओं में जैसे पीली-पीली प्रकाशवान धूप भर गयी हो, आँखों के सामने अमलतास के लाखों गुच्छ लहरा रहे हों...पीली-पीली घास हवा में लहरा रही थी। वृक्षों के लाखों-लाख पत्ते पीले हो रहे थे, सुनहली इमारतें जगमग हो रही थीं और ऊपर पीले आसमान का शामियाना तना था।”^२ (२) “जब दोनों ‘बूफे’ से बाहर आये, अँधेरे पर एक फीका-सा आलोक छितर आया था, एक भूरे रंग का उजला...शहर की रोशनियों ने वह दब जाता है, लेकिन बाहर खुले उपनगर

१. भीष्म साहनी : ‘भटकती राख’, पृष्ठ ८४।

२. मोहन राकेश : ‘कोलाब-का आकाश’, पृष्ठ ११३।

३. कमलेश्वर : ‘खोपी हुई दिशाएँ’, पृष्ठ ६२।

के इलाके में आते ही उसकी घमकीली परते हवा में खुलने लगती हैं।"^१

विशेषण-विद्युक्त वाक्यों के प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में विशेषण-विद्युक्त वाक्यों के प्रयोग के उदाहरण—
 "कभी रात को सोये तो किसी आवाज ने दिल पर दस्तक देकर जगाया नहीं, यह पूछने के लिए कि मधुसूदन, तुम्हें जिन्दगी में पछनावा तो किसी बात का नहीं कि जिन्दगी में तुम कुछ कर नहीं पाए .." जैते गद्य-सन्दर्भ है। ऐसी वाक्यावली सफाट भाषा पंदा करती है।

विविध वाक्यों वाले वाक्यों के प्रयोग

'नयी कहानी' में कर्तृवाच्य के अधिकाधिक वाक्य प्रयोग, कर्मवाच्य के सबसे कम प्रयोग और भाववाच्य के सबसे कम प्रयोग प्राप्त होते हैं। दैनिक बोचबाल में भी हम प्रायः वाक्यों का प्रयोग इसी क्रम में किया करते हैं। कर्तृ-वाच्य— "उसने कमीज के निचले हिस्से से बगलों का पमीना पोछ लिया।"^२ कर्मवाच्य— "पर का आखिरी सामान नीचे पहुँचाया जा रहा है।"^३ भाववाच्य— "कोई हो तो आए।"

सर्वनाम के लिए व्यक्तिवाचक संज्ञा के प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में सर्वनाम के लिए स्थल-विशेषों पर व्यक्ति-वाचक संज्ञा के प्रयोग भी प्राप्त होते हैं। श्रीकांत वर्मा की कहानी 'साय' में 'रति' जैसे संज्ञा-शब्द के लिए सर्वनाम का प्रायः व्यवहार नहीं होता। फलतः इस पूरी कहानी में ७० बार से ऊपर 'रति' शब्द के प्रयोग हुए हैं। सर्वनाम के लिए गभीर रूप में व्यक्तिवाचक संज्ञा के प्रयोग का उदाहरण 'परिणय' कहानी का यह गद्य-सन्दर्भ है— "ऊर्मि उठ खड़ी हुई थी और जाने को उद्यत थी। क्या एक दिन इसीलिए आयी थी। उसने सोचा था ऊर्मि उसमें बसने के

१. निमंत वर्मा : 'पिछली गर्मियों में', पृष्ठ ६८।

२. भीष्मसाहनी : 'भटकती राख', पृष्ठ १४०।

३. मोहन राकेश : 'ठहरा हुआ धाकू', '१९६६ की धोखे कहानियाँ' (सं० महेंद्र कुलधेष्ठ), पृष्ठ २३।

४. मोहन राकेश : 'सुहागिनें' (पाकिट बुक), पृष्ठ ६२

५. वही, पृष्ठ ४३।

निए आयी है। नहीं, ऊर्मि उसमें बस चुकी है और अब वह उसमें से नहीं जा सकती। वह ऊर्मि के सामने खड़ा हुआ था। वह उसे नहीं जाने देगा। वह जाकर भी नहीं जा सकती। तुम मुझे रोकोगे? ऊर्मि उससे आँख मिलाकर कहना चाहती थी। उसे लगा ऊर्मि की आँखों में बल है, मगर उसकी अपनी आँखों में उससे अधिक बल है और ऊर्मि नहीं जा सकती।^१ व्यंग्य के रूप में व्यक्तिवाचक संज्ञा के प्रयोग के उदाहरण ‘मायी’ कहानी में मिलते हैं—“मगर फिर उसे महसूस हुआ था कि जब उसने रति को चुना था तब वह सही थी; चुने जाने के बाद उस रति की केंचुल छोड़कर एक और रति निकल आयी थी।”^२ घुरु में उसे रति के इस दोरे से भय होता और वह रति के सामने अपने अस्त्र डाल देता। मगर अब वह अम्यस्त हो चुका था और वह रति को हर तरह आमादा होने देता।^३

यति-गति के प्रयोग

‘नयी कहानी’ के वाक्यों में यति विन्दुक, विरामाकन तथा वाक्यलङ्घो के प्रयोग पर निर्भर है और गति संयोजक शब्द, शब्दावृत्ति तथा अर्थावृत्ति से उत्पन्न लय, विरामाकन और कथ्य-प्रवाह के प्रयोग पर। विरामाकन तथा वाक्यलङ्घो पर आधारित यति का प्रयोग—“बसँ जूँ-जूँ करती आती हैं—एक क्षण ठिठकती हैं—एक ओर से सवारियों को उमलनी हैं और दूसरी ओर से निगलकर आगे बढ़ जाती हैं”^४—मे है और गति का प्रयोग—“आप पूछेंगी कि यह कैसे—तो यह ऐसे कि पहला घूंट एक सतह तैयार करता है, दूसरा घूंट उस पर एक मजिल है, तीसरी घूंट दूसरी मजिल, चौथा घूंट जो अभी मैंने आपके सामने पिया था, तीसरी मजिल—”^५ मे है।

विन्दुक (डाट्स) के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में विन्दुक का प्रयोग वाक्यों में एक ओर स्वाभाविक मौन का परिचायक है, दूसरी ओर जान-बूझकर किये गये गोपनादि का। यह आज की अधूरी अनियत जिन्दगी की तद्वत्ता का भी सूचक है। अनिश्चिति,

१. श्रीकान्त वर्मा : ‘भाड़ी’, पृष्ठ ११०-१११।

२. वही, पृष्ठ ६०।

३. वही, पृष्ठ ६२।

४. कमलेश्वर : ‘खोयी हुई बिशाएँ’, पृष्ठ ३०।

५. निर्मल वर्मा : ‘पिछली गर्मियों में’, पृष्ठ ११७।

अव्यवस्था और भटकाव ठीक-ठीक यहाँ स्थापित हो जाते हैं ।^१ वास्तविकता तो यह है कि लगातार धारा-प्रवाह अपने को विवृत कर सकने के लिए, कथ्य को उन्मुक्ति-व्यक्ति देने के लिए मनुष्य को जिस भाषा की अपेक्षा होती है, वह सुलभ नहीं हो पाती । हिन्दी, अंग्रेजी, बगला जैसी किंगी भी भाषा की शक्ति यहाँ चुक जाती है । कहानीकार को लगता है कि “हमारी भाषा हमारे चुम्बनो की तरह स्पष्ट, कपडो की तरह घुस्त हो । वह भाषा ऐसी हो, जिसमें अभिव्यक्ति के लिए शब्दों का सहारा न ढूँढना पड़े, भाव स्वतः अंकित होते चले जाएँ...।”^२ इस स्थिति का अनुभव आज प्रायः हर सफल कहानीकार को होता है । शिवप्रसाद सिंह को भी हमेशा यह लगता है कि “जिस ढग और गति से मेरे दिमाग में भावों की भीड़ अकुला रही है, व्यक्त होने के लिए, उस ढग और गति से मेरी लेखनी साय नहीं दे पाती । इस शास्त्रामृगीय प्रक्रिया में बीच के एकाध वाक्य या शब्द जरूर गोल हो जाते हैं । और लेखनी अपनी मजबूरी के शिनाह्त के रूप में लुप्त वाक्य या शब्द के लिए ‘डाट्स’ छोड़ देती है ।”^३ ‘नयी कहानी’ के वाक्यों में विन्दुक (डाट्स)-प्रयोग भाषा-प्राप्ति की ऐसी ही असमर्थता में हुए हैं—“एक आवाज है...आवाज भी नहीं, केवल एक प्रवाह है, जो टूट रहा है, जितना टूट रहा है, उतना ही ऊपर उठ रहा है... हवा से भी पतली एक चमकीली भाई”^४ धीमे, बहुत धीमे, एक उलझी, बहकी हुई साँस की मानिन्द मेरे पास चली आती है ।”^५

एकोद्धरणी (इंवर्टेड कामा) के प्रयोग

इस कहानी की भाषा में ‘एकोद्धरणी’ के प्रयोग कहीं तो कथाकार की निजी भाषा में अगरेजी शब्दों की प्रयुक्ति के लिए और कहीं ग्राम्य शब्दों की

१ (क) “तुम्हारे विचारों में तरतीब नहीं। खतों में देखा है मेने—पाँच साइनें लिखती हो, पच्चीस डाट्स देती हो।”

—सुधा अरोड़ा : ‘धगर तरासे हुए’, पृष्ठ १६ ।

(ख) “हमारी जिन्दगी तो अनिश्चित, अव्यवस्थित, भटकने वाली है । हमें यह डाट्स और डेंडोज वाली अपूरी, अनियमित जिन्दगी हो पसन्द है ।—वही, पृष्ठ ८० ।

२. वही, पृष्ठ ७१ ।

३ शिवप्रसाद सिंह : ‘शुद्धासराय’, ‘कुछ न होने का कुछ’, पृष्ठ १६ ।

४. निर्मल वर्मा : ‘पिछले गर्मियों में’, पृष्ठ २२ ।

प्रयुक्ति के लिए हुए है। दूसरे, हिन्दी के शब्दों को विशेष शब्दभ्रं में विशेष दबाव से प्रस्तुत करने के लिए तथा अर्थाध्याय के घोटन के लिए भी ‘एकोद्धरणी’ के प्रयोग हुए हैं। यह दूसरे प्रकार का प्रयोग हिन्दी गद्य के लिए नया है, जिससे गद्य को शक्ति मिली है। कृष्णवलदेव वैद, सुधा अरोड़ा, शिवप्रसाद सिंह जैसे कहानीकारों की भाषा में ‘एकोद्धरणी’ के प्रयोग अं रेखी शब्द, शब्दावली के लिए द्रष्टव्य हैं—

१—‘मिन्धिया ने ‘स्विच’ की ओर हाथ बढ़ाया।’

२—‘एक बार रात को बहुत देर से लौटने पर उस ‘फ्लूनेरल होम’ का चौपाटा खुला दरवाजा देखकर बहुत डर गया था।’

३—‘कई बार यह बड़ी निराश हो जाती और ‘स्पर्ममिडन’ की बारह गोतिमों पर लाल घेरे में लिखे ‘पायजन’ को अजीब निगाहों से देखती।’

४—‘इंटरव्यू’ का नाम सुनकर अजिया हँस पड़ती है।’

ग्राम्य शब्दों के ‘एकोद्धरणी’ में प्रयोग फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ तथा शिवप्रसाद सिंह जैसे कथाकारों ने किये हैं—

१—‘कोई ‘लवाना’ इसके फुटू पर हाथ रखकर परीक्षा करेगा।’

२—‘परिवार वालों ने अपने ‘बथान’ के इतिहास पर आँसू बहाया।’

३—‘बात गाली-गलौज से शुरू होकर ‘लाठी-लठीवल’ और ‘छुरेबाजी’ तक बढ़ गयी।’

४—‘गडहिया में लड़के ‘टडरी’ लगा रहे थे।’

हिन्दी शब्दों को ‘एकोद्धरणी’ में विशेष केन्द्रण और ध्यानाकर्षण देते हुए प्रायः सभी नये कहानीकारों ने प्रयुक्त किया है। इस शब्दभ्रं में राजेन्द्र यादव और प्रयाग शुक्ल के प्रयोग द्रष्टव्य हैं।

१. कृष्ण बलदेव वैद : ‘मेरा दुश्मन’, पृष्ठ ५३।

२. वही, पृष्ठ ३२।

३. सुधा अरोड़ा : ‘बगैर तराशे हुए’, पृष्ठ ८६।

४. शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदासराय’, पृष्ठ १०६।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आबिम. रात्रि की महक’, पृष्ठ २८।

६. वही, पृष्ठ २६।

७. वही, पृष्ठ ७७।

८. शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदासराय’, पृष्ठ ११६।

१—‘इस खेल में बात-चीत या ‘इस तरह’ की धनिष्ठता नहीं होती।’^१

२—‘सचमुच ‘इन्ही’ के बीच से तो हम ‘सुखी’ और ‘सुरक्षित’ कोनों में पहुँचते हैं।’^२

३—‘वह जैसे अपने ‘शब्दों’ के साथ फिर उनके बीच ‘घूमने’ लगता है।’^३

विरामांकन (पंचचुएशन) के स्वच्छन्द प्रयोग

‘नयी कहानी’ में लघु-लघु वाक्यांशों अथवा एक ही शब्द के बाद पूर्ण विराम का प्रयोग विरामांकन (पंचचुएशन) की विशेषता है। जब दृष्टि सही रूप में व्यक्त न हो पाने वाले वक्तव्य से सखिलष्ट हो जाती है तब अभिव्यक्ति के ‘कृत-अंश’ पर ध्यान देना संभव नहीं हो पाता है।^४ इसी विवशता या साभिप्रायता में विरामांकन के स्वच्छन्द प्रयोग होते हैं। ‘नयी कहानी’ में पहले शिवप्रसाद सिंह ने विरामांकन के स्वच्छन्द प्रयोग शुरू किये थे, जो बाद में कृष्ण बलदेव वैद, महेन्द्र भट्टा आदि की कहानियों की भाषा में बहुतायत में प्रयुक्त हुए—

१—‘अभी-अभी सूरज निकला था। ताजा, लाल-लाल। नये-नये जन्मे बच्चे की तरह निकलता हुआ।’^५

२—‘यानी मौत। या बेहोशी। भूत रहित। निर्दोष। मुक्त। नींद।’^६

३—‘शाम। ठंडी। बर्फ का सिल। उस पर हवा।’^७

इस प्रकार वाक्यगत प्रयोग का अध्ययन ‘नयी कहानी’ की भाषिक विकास-यात्रा को स्पष्ट करता उसकी सम्प्राप्ति और सार्थकता को महत्त्वपूर्ण ढंग से अवरोधित करता है।

१. राजेन्द्र यादव : ‘दूटना ..’, पृष्ठ ११८

२. प्रयाग शुक्ल : ‘अकेली आकृतिर्मा’, पृष्ठ १०।

३. बहो, पृष्ठ ३२।

४. शिवप्रसाद सिंह : ‘सुरवासराय’, ‘कुछ न होने का कुछ’, पृष्ठ १८।

५. शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ८६।

६. कृष्णबलदेव वैद : ‘रात’, ‘विह्वल’, नवम्बर १९६८, पृष्ठ ४०६।

७. महेन्द्र भट्टा : ‘एक पति के नोट्स’, पृष्ठ १५।

शैलीगत प्रयोग

शैली की निर्यचनात्मक पृष्ठभूमि

‘शैली’ शब्द अंगरेजी ‘स्टाइल’ का हिन्दी रूपान्तर है।^१ ‘स्टाइल’ लैटिन भाषा के ‘स्टीलम’ से व्युत्पन्न है, जिसका अर्थ लौह-लेखनी है।^२ पुरा रोमन काल में लोहे की लेखनी से ही मोमदार कागज और मोमचड़ी पट्टियों पर लेखने का काम होता था। बाद में यह शब्द अभिव्यक्ति का प्रतीक हो गया।^३ और लिखने की विशिष्ट शैली या ‘आत्माभिव्यक्ति की पद्धति’ के लिए प्रयुक्त होने लगा।

शैली भाषा में शब्दों, बिम्बों, वाक्यों, मुहावरों, लोकोक्तियों, सूक्तियों, लकारों, अनुच्छेदों आदि के सकलन-प्रवन्धन से संचालित है। शैली “अनुभूत विषय-वस्तु को सजाने के उन तरीकों का नाम है, जो उस विषय-वस्तु की अभिव्यक्ति को सुन्दर एवं प्रभावपूर्ण बनाते हैं।”^४ बाबू श्यामसुन्दर दास के मतानुसार “शैली का अर्थ है रूप-सौन्दर्य, रूप-व्यवस्था अथवा रचना-व्यवस्था। बाह्य दृष्टि में किसी कवि या लेखक की शब्द-योजना, वाक्य-शैली का प्रयोग, वाक्यों की बनावट और उनकी ध्वनि आदि का नाम ही शैली है।”^५ १० कल्याणपति त्रिपाठी के शब्दों में “जब कोई विषय आकर्षक, रमणीय और प्रभावोत्पादक रीति से अभिव्यक्त किया जाता है तब उसे हम साहित्य-जगत् में शैली कहने लगते हैं।”^६ ५० सीताराम चतुर्वेदी इसे ‘शब्दों की कलात्मक योजना’^७ और डा० रामअवध द्विवेदी ‘विशिष्ट अर्थ में गद्य-लेखन के

१. डा० महेन्द्र : ‘हिन्दी काव्यालंकार सूत्र’, ‘भूमिका’, पृष्ठ ५५।

२. जे० टी० शिल्ले : ‘द डिक्शनरी ऑफ़ वर्ल्ड लिटरेचर’, पृष्ठ ५३४।

३. द पेन, स्क्रीविंग ऑन द वॉक्स ऑफ़ पेपर, हैज विकम द सिम्बल ऑफ़ ऑल देट इज एक्सप्रेसिव, ऑल देट इज इनटिमेट, इन हिपुमन नेचर नॅट ऑनली आम्स एंड आर्ट्स, बट मैन हिमसेल्फ हैज यिल्डेड ॥ इट।

—वाल्टर रैले : ‘स्टाइल’, पृष्ठ २।

४. एफ० आर० लूकस : ‘स्टाइल’, पृष्ठ १६।

५. सं० धीरेन्द्र वर्मा : ‘हिन्दी साहित्य कोश’, भाग १, पृष्ठ ७७३।

६. बाबू श्यामसुन्दर दास : ‘साहित्यालोचन’ (१३वीं आवृत्ति) पृष्ठ २३०।

७. पंडित कल्याणपति त्रिपाठी : ‘शैली’, पृष्ठ २२।

८. पंडित सीताराम चतुर्वेदी : संस्कृत, ‘शैली’ (५० कल्याणपति त्रिपाठी), पृष्ठ ४।

कलात्मक गुणों का स्रोतक^१ मानते हैं ।

पाश्चात्य आचार्यों में आर० ए० स्काट जेम्स ने ‘शैली’ को साधारणतः ‘लेखन-विधि’^२ कहा है । वाल्टर पेटर ने इसे ‘भाषा में अन्तर्दृष्टि का सर्वोत्कृष्ट सामग्रस्य’^३ माना है । मिडिल्टन मरी ने इसे ‘व्यक्ति की अनुभूति के ढंग की सीधी अभिव्यक्ति’^४ बताया है । डेविड डेचेज ने इसे ‘भाषा का विशिष्ट संचालन करने वाला, कला को सुप्रेषण-मात्र से विसमाने वाला, प्रतिपत्ति और अन्तर्दृष्टि दोनों ही को एक साथ प्रस्तुत करने वाला’^५ तथा ‘भाषा के युक्ति कौशल और प्रवन्धन के द्वारा अर्थ के प्रतीकात्मक प्रसार (‘प्रतीक’ विविध कोटिक हैं और ‘प्रतीक’ की परिभाषाएँ भी विविध हैं, किन्तु यहाँ ‘प्रतीक’ का अर्थ साधारण रूप में ऐसा अभिव्यजन-मात्र है, जो जितना कहता उगते कही अधिक सुझाता और सम्मोहित करता है) को सधारण करने वाला’^६ कहा है । थामस डी० बर्वेसी के अनुसार “‘शैली’ अपने आधुनिक अर्थ में रचना का सिद्धान्त, वाक्य-गठन की कला और उनका सश्लिष्टतः प्रस्तुतीकरण है ।” इस सन्दर्भ में वाल्टर पेटर द्वारा वाक्य-गठन-विषयक व्यस्त विचार द्रष्टव्य है—“एक वाक्य आता है, जो गूढ़ और विवादयुक्त है, उसमें विषय का दर्प है, उसका अनुगमन करता हुआ दूसरा वाक्य आता है, जिसमें हलका उल्लास और कमाव है, बच्चे की माँ की अभिव्यक्ति की तरह सुनिश्चिन । फिर एक ऐसा वाक्य हो सकता है, जिसमें उच्चावच विषय को सीमित परिधि में बाँधने के लिए बहुत प्रयत्न, बहुत समग्रन मिलता है । उस वाक्य की गभीरता को विराम देता हुआ फिर एक ऐसा वाक्य आता है, जो प्रत्येक शब्द की ईमानदारी को लेकर प्रकट हुआ है ।”^७ शैली इसी विविध रमयता में सार्थक होती है ।

१. डा० रामअवध द्विवेदी : ‘साहित्यरूप’, पृष्ठ १६६ ।

२. आर० ए० स्काट जेम्स : ‘द मेकिंग ऑव लिटेरेचर’, पृष्ठ ३०२ ।

३. डा० रामअवध द्विवेदी के ‘साहित्यरूप’ के पृष्ठ १७१ पर उद्धृत ।

४. मिडिल्टन मरी : ‘द प्रोबलम ऑव स्टाइल’, पृष्ठ १६ ।

५. डेविड डेचेज : ‘ए स्टडी ऑव लिटेरेचर’, पृष्ठ ४३ ।

६. यही, पृष्ठ ४४ ।

७. थामस डी० बर्वेसी : ‘स्टाइल एंड रेटोरिक’, पृष्ठ २१८ ।

८. डा० नगेन्द्र लिखित ‘पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा’ के पृष्ठ २१६ पर उद्धृत ।

वस्तुतः ‘शैली’ भाषा का विशिष्ट गठन है। वह रचना का अतिरिक्त अलंकरण नहीं है^१, अपितु रचना का सावण्य है। वह शब्द, पद, वाक्य, अर्थ सबके रहते हुए भी सबसे कुछ अधिक और उत्तम है, अमूर्त प्रभाव-सा है, बहुत-कुछ गौरागी के रूप-सावण्य की तरह -- ‘यत्तत्प्रमिद्धावयवातिरिक्त विभाति सावण्यमिवागनासु।’

कहानी और शैली

कहानी की शैली के लिए प्राथमिक आवश्यकता उस संवेदना की है, जिससे वर्ण्य के माथ पाठक को एकतान ले चला जा सके ;^२ क्योंकि शैली की “उर्वर धारा में कहानी-कला के कमनीय कुसुम खिलते हैं। शैली के शीशे में ही कला-पार के भाव अपना स्वरूप देखते हैं।”^३ कहानी में कलापक्ष के अन्तर्गत शैली सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्त्व के रूप में स्वीकृत है। यह “कहानी-कला की वह रीति है, जो इसके अन्य तत्त्वों का अपने विधान में उपयोग करती है।”^४ कहानी में शैलीकरण ही संप्रह और प्रबन्ध के द्वारा सामान्य बातचीत तक को संवाद की महत्वपूर्ण कला में परिवर्तित कर देता है। यह एक सच्ची साहित्यिक कलात्मकता है।^५ शैली का सम्बन्ध वस्तुतः कहानी के किसी एक तत्त्व से न होकर सब तत्वों से रहता है। शैली का प्रभाव उसके सभी अंगों पर पड़ता है। “कला की प्रेषणीयता या दूसरों को प्रभावित करने की शक्ति शैली पर ही निर्भर रहती है।”^६ शैली की दृष्टि से कहानी पर विचार करते हुए प्रायः उसकी ऐतिहासि, शैली, आत्मकथ्यात्मक शैली, वर्णनात्मक शैली, पत्रात्मक शैली, नाटकीय शैली और डायरी शैली का उल्लेख किया जाता है।^७ शैली की दृष्टि से कहानी निरन्तर विश्व-स्तर पर स्थूल से सूक्ष्म की आप्रही होती जा रही है।^८

१ आर्थर विलसटर-कोच : ‘आन द आर्ट ऑव राइटिंग’, पृष्ठ २०३।

२ डेविड डेचेज : ‘ए स्टडी ऑव लिटरेचर’, पृष्ठ ५२।

३ गंगाप्रसाद पाण्डेय : ‘निबन्धिनो’, पृष्ठ ३५।

४ डा० लक्ष्मीनारायण साल : ‘हिन्दी साहित्य कोश’ (सं० धीरेन्द्र वर्मा) खण्ड-१, पृष्ठ २२१।

५ राबर्ट लिड्जेल : ‘सम प्रिंसिपल्स ऑव फिक्शन’, पृष्ठ ७७।

६ यादू गुलाब राय : ‘सिद्धान्त और अभ्ययन’, ‘काव्य के रूप’, पृष्ठ २१७।

७ द्रष्टव्य : ‘हिन्दी साहित्य कोश’ (सं० धीरेन्द्र वर्मा), पृष्ठ २२१, २२२।

८ डा० नगेन्द्र : ‘मानविकी पारिभाषिक कोश’ (साहित्य-खंड), पृष्ठ - ३५।

'नयी कहानी' के शैलीगत प्रयोग

'नयी कहानी' ने शैली की मजबूत चेतना की। उस शीघ्रता तक सम्पीकार किया है, जिसे शीघ्रता तक यह (मजबूत चेतना) आरंभित और दृष्टिमान है, क्योंकि इन कहानीकारों के लिए भाषा-शैली का अस्मिता स्वरूप गहरी चेतना में जुड़ा है, दोनों अगाधभावेन समुक्त है। इसीलिए यहाँ टेड सद्भावमिता, गिब्सो-मि-गुन, सरा-मि-मि-मि-मि और मिथ शैली; अमररणात्मक, शाग-निक, गमपनारमक और प्रीतिरामक शैली, ऐतिहासिक, उग्रम गुण, मध्यम गुण, अग्र गुण, यशंरामक, पत्रारमक, गममगामक, गार्होप और प्रापरी शैली, उदात्त, उज्ज्वल, मगुन और प्रगम शैली; मित्रारमक, व्यंग्यारमक, शान्तिनिक, गमप्रमुक्त और आपेगारमक शैली, गमम, गुमिग, उमि-प्रधान, गमिग तथा गूढ शैली का यहाँ कोई निजी अस्मिता नहीं है। 'नयी कहानी' में अब ता प्रचलित सभी प्रकार की शैलियों के दर्शन हो सकते हैं, परन्तु 'नयी कहानी' की कथ्य-चेतना की वजह से शैलीहीन रूप में। 'नयी कहानी' का एक-एक कहानीकार बड़े-बड़े शैलियों में जीवन्त रूप में निर्यात रहा है, जहाँ इसकी कथा-भाषा अपनी शैली स्वयं वाङ्मयी होती है। यहाँ शैली का प्रसंगारमक आधार सहित हुआ है, जिसे कथ्य दब जाया करता है। अब: 'नयी कहानी' शैली-निरूपण में अब नहीं देकर अब में ही शैली निरूपित करने वाली कहानी है। 'नयी कहानी' की शैली एकतरफ नहीं है। विभिन्न व्यक्तियों द्वारा विभिन्न स्थितियों में व्यक्त विभिन्न कथ्यों के आधार पर यह विभिन्नतरफ है। पर इसकी विभिन्नता में भी अभिन्नता है। यह प्रेमचन्द की गह्वर-सरल शैली, प्रसाद की पाव्य-मलित शैली, उग्र की प्रावेगिक शैली, जेनेन्द्र की गूढ शान्तिनिक शैली, अग्नेय की प्रबुद्ध साहित्यिक शैली की तरह अनेकानेक कथाकारों की निजी शैली की कहानी होकर भी विसृष्ट नहीं है।

'नयी कहानी' का शैलीगत प्रयोग विसीन शैली का प्रयोग है, जिसे शैली-हीन उपन्यासकार ट्रूमन कपोट 'वेरी डिफिकल्ट, वेरी ऐडमिरेबल ऐंड आलवेज वेरी पापुलर' मानता है।^१ यह विसीन शैली कहानी में व्यक्त हो रहे विचारों और कथ्य-वक्तव्यों के अनुरूप प्रस्फुट होती है। यह कहानी के जीवित रूप में पाठक के सामने आ सके होने की शैली है। यहाँ शैली की कोई पृथक्ता नहीं है। यह कहानी के व्यक्तित्व का अविभाज्य अंग बन गयी है।^२ वह स्थापन से

१. राजेन्द्र यादव : 'कहानी : स्वरूप संवेदना', पृष्ठ २५१ पर उद्धृत।

२. "कहानी बिना विचार के व्यक्ति-सम्पन्न हो भी नहीं सकती थी और उसका

परे अनुभव-क्षम है। अब वह आँख नहीं है, दृष्टि हो गयी है। विलीन शैली नास्ति-भाव का भ्रम उत्पन्न करने वाली शैली है। यह एकदम लीन यानी ‘निर्गुण-निराकार शैली’^१ है। इसमें जीवन की सघन आसक्ति है। यह बहुत-बड़े अन्तर्ग्रसन की प्रक्रिया से गुजरी हुई है। यह कहानी के पहले से मान्य दो आयामों के अतिरिक्त उसका तीसरा आयाम है। इसीलिए “जहाँ पहले शैली विचारों को अतिरंजित, भावुकतामय और सतही बनाती थी, वही वह अब कहानी के विचार-कण को साफ करके उसकी अपनी चमक का आभास देने का कार्य पूरा करती है। वह चमकाने का कार्य नहीं करती, कण की चमक के रास्ते व्यवधानों को स्पष्ट करती है।”^२ यह शृंगार और अलंकरणहीन शैली शकुन्तला की वाग्य चाहता से होड़ लेती है। वस्तुतः “नयी कहानी ने जिस शैली को जन्म दिया, वह कथ्य-सापेक्ष विलीन शैली है—यानी उसे विलीन ही माना जा सकता है, जो कि कथ्य के कण में ऊर्जा की तरह विद्यमान है और कथ्य के कद और सदृष्टि (विजन) के अनुसार अपना प्रसार ग्रहण करती है, जो सश्लिष्ट कथा-खंडों में सघन और सूक्ष्म होती जा रही है, जो कथ्य के अनुभव को ग्रहण करती है और कहानी को समग्रता में प्रस्तुत करती है—यानी उसे सम्पूर्ण उपस्थिति बना देती है।”^३

द्वितीय शैली का यह प्रयोग, जिसमें केवल गति स्पष्ट नहीं होती, अपितु कहानी के तीसरे आयाम वाली व्याप्ति की अनुभूति भी प्रगाढ़ होती है, निम्न-लिखित कथा-उद्धरणों में प्राप्त होता है—

१—“जब तक विस्तर लगे, हल्की बूँदाबाँदी होनी लगी थी। सर्दी और भी बढ़ गयी थी। थोड़ी देर में बच्चे भी सो गये थे। किशन और शान्ता भी लालटेन बुझाकर सो गये थे। मुरारी बाबू और गौरी अपने वाले कमरे में लेटे हुए थे। लालटेन धीमी-धीमी जल रही थी ..अँधेरे में मरान हमेशा की तरह घसकता जा रहा था, पर उस क्षण लालटेन की परिचित गंध के साथ ही वह गंध भी थी, जो कभी-कभी पूरी तरह छू लिया करती थी। पूरा घर खामोश

यह व्यक्तित्व हो उसकी यह शैली है।”

—कमलेश्वर : ‘नयी कहानी की भूमिका’, पृष्ठ १६२।

१. वही, पृष्ठ १६४।

२. वही, पृष्ठ १६३-१६४।

३. वही, पृष्ठ १६८।

था। तभी गोरी ने पीरे से पूछा था, कोई मात्सीक तो नहीं हुई...?।^१

२—“उगने उलटकर देगा, धोरे भी नहीं, बाँग भी नहीं, बाघ भी नहीं ..गरी ..देवी ..भीना...हीरादेवी...महुआ घटवारिन—कोई नहीं। मरे हुए मुहनों की गूंगी आवाजें मुगर होना चाहती हैं। हिरामन के होठ हिल रहे हैं। शायद वह तीगरी कमर गा रहा है—कम्पनों की ओरत की सड़नी...।”

३—“नदी में नाचें थी, स्टीमर थे। उन गहने अलग एक पुन था, जग पर तिलक था। तिलक को लगा कि यह पुन उगने पैरो में घुरी तरह गट गया है, अब यह चल नहीं पाएगा। यह पुन की छोटी रेमिंग पर पीठ टिकाकर बैठ गया, जैसे यह कोई धेतन प्राणी न होकर उन पुन का ही एक हिस्सा है, जो पानी कम होने पर इस पार से उन पार जाने वालों के लिए नदी की पार पर बिछा दिया जाना है और फिर बरमान के आने पर बीच में तोड़ दिया जाता है।”^२

४—“पर मैं रोऊँगी नहीं। यह कैंगी अपूर्व शान्ति मेरे ऊपर छा गयी है, यह कैंगी परितुप्ति का बोध। मैं किताब हाथ में लिये उज्जली धूप में बंटी हूँ। उसका समर्पण का पृष्ठ मेरे गामने खुला है—‘टु डेट अदर वन (उन दूसरी को)’ अक्षर कहते हैं। और एक महु दृष्टि बार-बार मुझसे कह रही है तुम, नीलाजना, तुम ही तो थी यह दूसरी।”

५—“जुसे वालो में पटी आँखों की गीरा, कमरे में घिर आवे इन बादलों में विभास रही थी। कमरे में टहलते बादल निशा के बिस्तर पर, तिलानों की आलमारी पर, तैलचित्र पर, एक्वेरियम की मछलियों के चारों ओर म्वेच्छा-चारी थे।

तो क्या .

तो क्या निशा अब...

कमरे के ये जनवरी के टहलते बादल, गीले बादल, मेरी स्नायुओं में, धेतना में भी सायास घिर रहे हैं या अनायास ही यह सब घट चुका है ?”^३

६— (क) “कुछ देर वह बिडकी की सिल पर सिर रखे चारपाई पर बंटी

१. कमलेश्वर : ‘मांस का दरिया’, पृष्ठ ६७।

२. कणोश्चर नाथ रेणु : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १५०।

३. शिवप्रसाद सिंह : ‘मुरदासराय’, पृष्ठ १४।

४. उषा प्रियंवदा : ‘एक कोई दूसरा’, पृष्ठ ४०।

५. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ४३।

उद्धरण तीन में सेतु-रूप में अपनी प्रतीति करने, उद्धरण चार में मृदु दृष्टि के 'तुम ही तो थी वह दूसरी' कहने, उद्धरण पाँच में कमरे में घिरे वादलों में गीरा के विभासने, उद्धरण छह के 'क' में मुशील की मामीप्य-कल्पना में 'उसके' भटकने, 'ल' में 'उसके अजुध्या' को देखकर 'अपने अभाव' के चलने और 'ग' में 'उसकी' अपूर्त सन्तान-तृष्णा के परिणाम-स्वरूप 'उसके' बच्चे को चूमने तथा उद्धरण सात में नारियों के चूल्हा फूँकते रहने और उनकी आँगो के खराब नहीं होने के कथ्य उभरे हैं। इन उद्धरणों में शैली बच्च से सर्वत्र सदावृत्त है। वह आरमनिष्टा में कही अस्तित्वमयी नहीं है। इसीलिए वह निर्गुण-निराकारिता और विलीनता का प्रयोग है। यह प्रयोग ही 'नयी कहानी' के अलग-अलग कहानीकार की कहानियों की विभिन्नता को अभिन्नता में बदल देता है, जो इसका बहुत बड़ा वैशिष्ट्य है।

अर्थगत प्रयोग

अर्थ भाषा का प्राण है। यह मकेत और प्रतीति दो रूपों में उपपन्न होता है।^१ लेखक, जो अपनी रचना में नयी वस्तुओं, नयी अनुभूतियों, नये पहलुओं को आरमसात् और अभिव्यक्त करने के लिए हमेशा सघर्षशील रहता है, वह सब अर्थ के निष्पादन के लिए ही। अर्थ की सटीकता, तीव्रता, प्रखरता, गहरी उद्भक्ति और व्याप्ति-प्रसरिति ही कथा-भाषा की सही सोद्देश्यता है, सन्दर्भित शब्द से व्यापक कथा-भूमि तक। पर भाषा के इस गुणात्मक प्रयोग के लिए रूपात्मक सिद्धि अपेक्षित है, क्योंकि "सच्चा रचनात्मक लेखक पोखरे में डाले जाने वाले पर्यार की गरह हमारे मस्तिष्क के प्रति शब्दों को अपित करता है और अर्थ के अनवरत फैलते दायरे हमारे अनुभव के खजाने के चारों ओर घुंकर भारते तथा उन्हे बलवित करते हैं।"^२ इसीसे नया कहानीकार कमी घटना को तो कमी अनुभव को, कमी मुँह से निकले सामान्य-से-

१. "अयमस्य पदस्यार्थ इति केचित् स तेन वा।

मीड्यः प्रतीयते यस्मात् स तस्यार्थ इति स्मृतिः॥"

जयन्त : 'न्याय मंजरी', पृष्ठ २६६।

आ० कपिलदेव द्विवेदी आचार्य : 'अर्थविज्ञान और व्याकरण दर्शन', पृष्ठ ७७ पर उद्धृत।

२. डेविड डेवेल : 'ए स्टडी अव लिटरेचर' (१९६८ में प्रकाशित), पृष्ठ ४२।

१—“और सोचने लगा, क्या वह बिना किंगी भूमिका के उमा को बता दे। फिर उसने सोचा, इसमें भूमिका क्या है? उमा खुद वह भूमिका है?”^१

२—“हम अपने उत्तरदायित्व से प्रेम करते हैं। अब वह उत्तरदायित्व भी नहीं रहा। अब वह किसी के प्रति उत्तरदायी नहीं..।”^२

३—“फिर वही प्रतीक्षा, वही अन्तहीन प्रतीक्षा। वह अब बिल्कुल ही प्रतीक्षा नहीं करना चाहता था, क्योंकि उसे समता था यदि अब जरा भी प्रतीक्षा करनी पड़ी तो वह शक्ति से घृणा करने लगेगा।”^३

४—“उसने भागना शुरू किया और भीड़ में घुस गया। मगर इस बार भीड़ में भी उन्होंने उसे नहीं छोड़ा।”^४

५—“उस आदमी ने उसे उठाया और कहा, क्या बात है? उसने उस आदमी की आँखों को देखा..।”^५

६—“यहाँ बैठने वाले मुफ्तखोर होते हैं। और मुफ्तखोरो से उसे जन्म-जात चिढ़ थी।”^६

ऊपर उद्धरण-संख्या एक के दूसरे वाक्य में उसने सोचा के बाद ‘इसका क्या, वह तो उमा खुद है’ लिखा जा सकता था। उद्धरण दो में दूसरे ‘उत्तर-दायित्व’ को बिना दिये भी काम चल सकता था। उद्धरण तीन में दूसरे वाक्य के प्रारम्भ में ‘जो’ लगाकर उस वाक्य की पहली ‘प्रतीक्षा’ को हटा दिया जा सकता था और दूसरी ‘प्रतीक्षा’ की जगह पर ‘यह’ सर्वनाम का प्रयोग किया जा सकता था। उद्धरण चार में दूसरे ‘भीड़ में’ की जगह ‘वहाँ’ का प्रयोग हो सकता था। उद्धरण पाँच में दूसरी बार प्रयुक्त ‘उस आदमी’ के लिए ‘उसकी’ और उद्धरण छह में दूसरी बार प्रयुक्त ‘मुफ्तखोरो’ के लिए ‘उनसे’ का व्यवहार किया जा सकता था, परन्तु कहानीकार ने ऐसा नहीं किया। उसने जिन शब्दों का आवृत्तिपरक प्रयोग किया है उनसे अर्थ-संकल्पन की मनोवैज्ञानिक प्रक्रिया स्पष्ट होती है। ऐसे अर्थगत प्रयोगों में पाठकीय मनोविज्ञान की परिचिति स्पष्ट है।

१. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ १८।

२. वही, पृष्ठ २७।

३. वही, पृष्ठ २७।

४. वही, पृष्ठ ४७।

५. वही, पृष्ठ ४७।

६. वही, पृष्ठ १२५।

अर्थ के पचित प्रयोग

‘नयी कहानी’ की भाषा में अर्थ के अत्यन्त पचित (डायजेस्टेड) प्रयोग हुए हैं। ध्यातव्य है कि गद्य-सन्दर्भ की भीमासा में हमें प्रयुक्त शब्दों की बिल्कुल उपयुक्त अर्थ-च्छायाओं का ध्यान रखना और यह विचार करना पड़ता है कि लेखक ने इस दृष्टि से सर्वोत्तम शब्द का व्यवहार किया है अथवा चलते ढग से उसका उपयोग कर लिया है।^१ विचारने का मुद्दा यह है कि लेखक जो भी व्यक्त करना चाहता है उन सबके लिए केवल एक-एक शब्द उपयुक्त और सटीक होता है, एक क्रिया, जो प्राण फूँक सकती है, एकमात्र विशेषण, जो अहं हो सकता है। इसलिए लेखक जब तक उस विशेष शब्द को प्राप्त नहीं कर ले तबतक उसे उस क्रिया या विशेषण को सदैव तलाशना चाहिए।^२ इस प्रक्रिया में ‘नयी कहानी’ ने लघु-लघु शब्द में अर्थ-प्रसार को इस तरह केंद्र कर लिया है, जिससे वह लघु शब्द ही विशेष अर्थ-प्रसार के लिए अत्यधिक उपयुक्त हो गया है। ऐसे प्रयोग तीन दिशाओं में हुए हैं। कही शब्द को अर्थ की यह सटीकता ठेठ देहाती शब्दों से मिली है तो कही अंगरेजी के शब्दों से और कही हिन्दी के अपने प्रयोग से।

देहाती शब्दों से निष्ठित अर्थ को व्यक्त करने के उदाहरण द्रष्टव्य हैं--

१—रतनी का ‘अधि’ भी नहीं उखाड़ सकते।^३

२—भैस ‘उठ’ गयी है।^४

३—‘डैमफैटलैट’ किया।^५

४—‘अकाशी’ लग गयी।^६

अंगरेजी प्रभाववश ऐसे प्रयोग के कुछ उदाहरण निम्नलिखित हैं—

१—एकदम ‘बैडरूम सीन’ था।^७

२—‘आउट ऑव फोकस’ तसवीर।^८

१. मारजोरी बुल्टन : ‘द एनेटानी ग्रैव प्रोज’, पृष्ठ १६।

२. राबर्ट लिङ्गटेल लिखित ‘सम प्रिंसिपल्स ग्रैव फिक्शन’ में पृष्ठ ४७ पर उद्धृत।

३. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आविम रात्रि की महक’, पृष्ठ १७६।

४. वही, पृष्ठ १०६।

५. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘ठुमरी’, पृष्ठ १२१।

६. फणीश्वर नाथ ‘रेणु’ : ‘आविम रात्रि की महक’, पृष्ठ ११।

७. राजेन्द्र यादव : ‘टूटना.’, पृष्ठ ८०।

८. वही, पृष्ठ ८४।

३—'उन्नाव रंग के सामने यह रंग 'एक्स' यानी अवकाशप्राप्त-सा नहीं लगता ?'^१

हिन्दी के अपने प्रयोगों के भी सटीक उदाहरण 'नयी कहानी' की भाषा में प्राप्त हैं—

१—उसका 'तीन मिनट' नहीं उतरा ।'^२

२—बीच-बीच में कई बार उसने अपने 'उन' का भी उल्लेख किया ।'^३

३—लेकिन...ऐन मौके पर 'लेकिन' लग गया ।''

उपर्युक्त प्रयोगों में 'अधि', 'उठना', 'अकाशी लगना', 'डिम्पेंटलेंट करना', 'बैङ्कूम सीन', 'आउट ऑव फोकम होना', 'एक्स लगना', 'तीन मिनट नहीं उतरना', 'उन' तथा 'लेकिन लगना' का उल्लेख करने के लिए प्रयुक्त शब्दों से अधिक सटीक अर्थवान् शब्द हिन्दी को प्राप्त नहीं हैं । 'नयी कहानी' की भाषा में एक ओर तो ऐसे अर्थवाही शब्दों की अस्पृश्यता का समुद्धार किया है, दूसरी ओर कम-से-कम शब्दों में अर्थ को तीर की अनी की तरह शाणित, मुकीला और 'पोयटेड' कर दिया है, क्योंकि नये कहानीकारों ने विमी शब्द का व्यवहार उस शब्द की उत्पत्ति और प्रयुक्ति के सिद्धान्त के प्रति पाठित्या-ग्रही होकर नहीं किया है, प्रत्युत उसका प्रयोग लोक-स्वीकृत अर्थ की परि-सीमाओं में किया है । यह प्रयोग प्रत्येक शब्द की साभिप्राय अभिव्यक्ति की अपेक्षित परिमिति से संचालित है । पाणिनि ने भी अर्थ के विषय में लोक-व्यवहार को सर्वश्रेष्ठ माना है— 'प्रधानप्रत्ययार्थवचनमर्थस्याऽन्यप्रमाण-त्वात् ।'^४

एक शब्द की एकाधिक अर्थ-विच्छित्तियों के प्रयोग

'नयी कहानी' की भाषा में अर्थ के प्रति बड़ी सचेष्टता है । इसीलिए इस भाषा में यदि कहीं एक लघु शब्द 'क्यों' का प्रयोग होता है तो प्रयोक्ता उसकी सारी व्यंजना को हस्तःमलक कर पाठक को दे देना चाहता है—''क्यों; इस

१. गिरिराज किशोर : 'पेपरवेट', पृष्ठ ६२ ।

२. फणीश्वर नाथ रेणु : 'आदिम रात्रि की महक', पृष्ठ १२० ।

३. गिरिराज किशोर : 'पेपरवेट', पृष्ठ ६१ ।

४. फणीश्वर नाथ रेणु : 'ठुमरी', पृष्ठ ८६ ।

५. हर्बर्ट रीड : 'इंग्लिश प्रोजेक्टाइल', पृष्ठ ५ ।

६. पाणिनि : 'अष्टाध्यायी', १।२।५६ ।

‘व्यों’ के कई मतलब थे। एक तो सीधा कि क्यों कैसा रहा ? दूसरा कि क्या मैं किशोरी से बेहतर कर पाया हूँ ?”^१

अर्थ की उपयुक्तता के प्रयोग

अर्थ के प्रति इस सावधान भाषा में एक अभिव्यक्ति को छोड़कर दूसरी अधिक उपयुक्त अभिव्यक्ति प्राप्त करने के लिए स्वाभाविक विकलता है—
“सीता भी ठीक लगी। बल्कि पसंद आ रही थी। पसंद क्या महसूस हो रहा था कि ठीक है।” यहाँ समुचित अर्थ-प्रकाश में भाव को उजागर कर देने के लिए भाषा चक्कर मार रही है। इसीलिए ‘नयी कहानी’ की भाषा में ‘भी’ जैसे निपात का प्रयोग भी अकारण और अर्थशून्य नहीं है—“सीजिए, आप भी सीजिए, अपना ‘भौ’ मुझे चुम गया...लेने के बाद उसने महरी की विनीत दृष्टि से नहीं, मुझे लगा औरत की नजर ने देखा।”^२

एक ही शब्द की आवृत्ति से भिन्न अर्थों के प्रयोग

इस भाषा में एक ही स्थल पर एक ही शब्द के कई बार प्रयोग कर कई अर्थों को उजागर किया गया है। जैसे—“पुरुष फुटपाथ पर एक जगह रुका। ...वालसेव बेचने वाले लड़के से कहा, चार जगह दो।”^३ यहाँ पहली ‘जगह’ जमीन की जगह से दूसरी ‘जगह’ में आते-आते सहसा कागज की चार पुडिया का अर्थ देने लगी है। बड़ी बात यह है कि ऐसा यमक के चमत्कार के लिए नहीं हुआ है। भाषा में यह अर्थवत्ता ज्ञान की बोझिल और पुस्तकीय भाषा के सहारे न आकर जीवन के मुहावरे को लोकव्यवहार से उठाने के कारण आयी है। ‘नयी कहानी’ की भाषा ने अर्थ-सर्जन की ऐसी कई मान्यताएँ पूरी की हैं।

पंक्ति-विशेष से कहानी के समग्र को अर्थान्वित करने के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में अर्थ-संकल्पन का दूसरा महत्वपूर्ण प्रकार कहानी के समग्र को अर्थान्वित करता है। नया कहानीकार “जीवन की छोटी-से-छोटी घटना में अर्थ के स्तर-स्तर उद्घाटित करता हुआ उसकी व्याप्ति को मानवीय सत्य

१. महेन्द्र भट्टा : ‘एक पति के नोट्स’, पृष्ठ ७६।

२. वही, पृष्ठ ५७।

३. वही, पृष्ठ ८४।

४. श्रीकान्त वर्मा : ‘झाड़ी’, पृष्ठ २१।

की सीमा तक पहुँचा देता है।^१ इस रूप में पहला अयंगत प्रयोग नयी कहानी में सकेत के सहारे हुआ है। सकेत भी द्विकोटिक है। पहले प्रकार का सकेत सन्दर्भगत है और दूसरे प्रकार का परिवेशचित्रणात्मक। सन्दर्भगत सकेत सम्पूर्ण कहानी की किसी विशेष पंक्ति में गूढ़ार्थ भर कर उसकी समग्रता पर आलोक विकीर्ण करने का है। ऐसी विशेष पंक्ति कहानी के मध्य अथवा अंत किसी भी स्थल पर रहती है। ऐसा अव्योदक कभी तो एक पंक्तिमात्र से निष्पन्न हो जाता है, पर कभी-कभी अर्थ की सम्पन्नता के लिए दो तीन पंक्तियों की गुम्फित लड़ियाँ भी द्रष्टव्य होती हैं। कहीं-कहीं तो एक विशेष पंक्ति ही सम्पूर्ण कहानी में कई बार अर्थ की गूँज-अनुगूँज उठाती आवृत्त होने लगती है। कमलेश्वर की प्रसिद्ध कहानी ‘नागमणि’ में ‘राम अब घर चल’ वाक्य इसी रूप में अर्थवान् है। सम्पूर्ण देश के स्वतंत्र भारतीय परिवेश में लौटने की विकलता और लौटने पर प्राप्त विराट् शून्यता, निष्फलता जैसे इस वाक्य से जगह-जगह अर्थमयी होती चलती है। ‘राम अब घर चल’ हिन्दी-भाषा के प्रश्न को भी उसी रूप में अर्थवान् करता है।

निर्मल वर्मा की ‘परिन्दे’ कहानी का ‘हम कहाँ जाएँगे’ वाक्य ऐसा ही अर्थ व्यक्त करता है। इसको प्रश्नवाचकता केवल कहानी के सन्दर्भ में सीमित न होकर कहीं अधिक विस्तृत है। इसका अर्थ अपनी व्यापकता में अपरिचिति की अनुभूति देता मानव की अनिश्चित नियति को सकेतित करता है। यह वाक्य अपनी अर्थवत्ता में कहानी के पात्रों और उसके देश-काल से कहीं ऊपर उठकर राष्ट्रसीमा का भी अतिव्रमण करता अन्तर-राष्ट्रीय स्तर पर मानवता के भविष्य तक का प्रश्न हो जाता है। यहाँ अर्थ-नियोजन कहानी के मध्य में हुआ है।

उषा प्रियंवदा की कहानी ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’ में भी अर्थ का नियोजन ऐसा ही है। कहानी के उत्तरार्द्ध की पंक्ति—“प्यार से बड़ी एक और आग होती है भूख की, पेट की वह आग धीरे-धीरे सब-कुछ लील लेती है”^२—सम्पूर्ण कहानी को अर्थ से आच्छन्न कर देती है। सुबोध की माँ सुबोध को अशेष स्नेह देने वाली माँ थी। मगर जब सुबोध नौकरी छोड़ देता है तब

१. डा० नामवर सिंह : ‘कहानी ॥ नयी कहानी’, पृष्ठ ३४।

२. कमलेश्वर : ‘नागमणि’, ‘धर्मपुत्र’, ‘स्वाधीनता विशेषांक’ ६६ पृष्ठ १६।

३. निर्मल वर्मा : ‘परिन्दे’, पृष्ठ १५७।

४. उषा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ १६३।

वस्तुतः माँ का प्यार उस पर कम होने लगता है। यहाँ पेट की आग ही तो घरेलू ध्वस्त्या और रोटी की आग है, जो मातृ-प्रेम तक को लील लेती है। दूसरी और शोभा है, जो सुबोध से प्रेम करती है। दोनों के विवाह की बातें भी चल चुकी हैं, पर सुबोध के नौकरी छोड़ देने में शोभा के पिता उसका सम्बन्ध अग्यत्र निश्चित कर लेते हैं। यहाँ भी भ्रम-रोटी की आग में शोभा और सुबोध का प्रेम लीस लिया जाता है। तीसरी ओर स्वयं स्वाभिमान की सुबोध है, जिसने स्वाभिमान ही रक्षा के लिए नौकरी छोड़ दी है। उसका स्वाभिमान और कुछ नहीं, अपने प्रति उसके प्यार का ही प्रतीक है। किन्तु जब सुबोध को पेट की आग सताने लगती है तब वह अपने ‘अह’ के लिए सँजोकर रखा सारा प्यार भूल जाता है। वह घर के लिए मांग-सम्झी लाने और बहन की सहेलियों को पहुँचाने का काम ही नहीं करता, बल्कि उपेक्षित भाव से अलग तिपाई पर निकाल कर रखे गये भोजन को खालचियों की तरह बढ़े-बढ़े कौर से निगलने वाला^१ बनकर रह जाता है। इस प्रकार चर्चित एक पंक्ति पूरी कहानी को अर्थवान् बना देती है।

शिवप्रसाद सिंह की ‘नन्हो’ कहानी के मध्य की पंक्तियाँ—“काँच की चूड़ियाँ भी विस्मय का अजीब खेल खेला करती हैं। नन्हों जब इन्हें पहनना नहीं चाहती थीं तब तो ये जबदस्ती उसके हाथ में पिन्हायी गयी और अब जब वह इन्हें उतारना नहीं चाहती तो लोगों ने जबदस्ती हाथों से उतरवा दिया” —आयत्निक रूप में अर्थ-सम्भारमयी हैं। ये पंक्तियाँ नन्हो के चरित्र को और पूरी कहानी को अर्थान्वित के मूत्र देती हैं। नन्हो के हृदय में यदि कहीं रामसुभग के प्रति राग है तो कहीं वह रामसुभग की होकर रहने की स्थिति में भी नहीं है। उसके चूड़ी नहीं पहनने के समय—अस्वीकार की पहले वाली स्थिति के समय—ही ‘सुभग’ के प्रति उसकी रागात्मकता स्पष्ट होती है, पर चूड़ी नहीं उतारना चाहने के समय तक तो रामसुभग को वह सामाजिक रूप में अपनाने की दिशा में कभी को नकार चुकी होती है। इसी दिशा में जमटोली की गादी से लौटने पर वह रामसुभग को डाँटती है—“खबरदार फिर कभी आँख दिखाया तो...”^२ और अन्ततः उसका रुमाल भी उसे वापस कर देती है। नियति की स्थिति दिखाने के साथ-साथ नन्हों का चरित्र स्पष्ट करने और

१. उपा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ १६७।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ २०।

३. वही, पृष्ठ २२।

कहानी की पारदर्शी बोध देने की दृष्टि से ये पंक्तियाँ बहुत अर्थमयी हैं, जहाँ पंक्तियों के कहने और न कहने का अर्थ-वचन पुरानी कहानियों की तरह अगामयिक और सामयिक संवाहिन स्थिति भर स्पष्ट कर दाहिरे में मुक्त नहीं हो जाता।

मोहन राकेश की 'गुहागिर्ने' में मनोरमा की यह प्रतीति--"न जाने क्यों उसे लगा कि गडक पर कंकड़-परतल पहले से बड़ी ज्यादा है और गोस गडक न जाने कितनी बड़ी हो गयी है"^१—नेयस मार्ग-विषयक बोध नहीं देती, प्रत्युत पहले की अपेक्षा उसके जीवन-वय के वहीं अधिष्ठान्त्यवधानों, कठिनाइयों से भर उठने और वही अधिक दीर्घ हो जाने का बोध कराती है। इस प्रकार अर्थ एक तेजोवलय में घमक उठता है। इसकी मुक्तिमुक्तता उग गन्धर्व में भी पुष्ट होती है, जिसमें उसे मुण्डल का पत्र प्राप्त हुआ है।

शिवप्रसाद सिंह की 'नन्हो' कहानी के अन्त का—"नन्हो ने किवाड़ तो बन्द कर लिया, पर गोल्ल न चढ़ा सकी"^२—वाक्य पदार्थगत दृष्टिमात्र से अर्थमान्य नहीं है, अपितु मानसिक दृष्टि से भी अर्थपूर्ण है। वहाँ भवान के किवाड़ और सौवल के अर्थ के अतिरिक्त हृदय के बन्द हुए पट, पर उसकी न लग सकी अंगला के अर्थ भी अभीष्ट हो जाते हैं।

निर्मल वर्मा की 'सन्दन की एक रात' की आखिरी पंक्ति—"और मुझे लगा, जैसे मुझ में मैंने सिगरेट नहीं पी"^३—सिगरेट के अर्थ को ही नहीं, बल्कि यौन-अस्तित्व के अर्थ को भी व्यक्त कर देती है। इस दूसरे अर्थ के औचित्य की पूरी गुजायश ऊपर की सन्दर्भगत पंक्तियों और पूरी कथा-भूमि में निहित है।

परिवेश-चित्रण से सिद्ध अर्थ-प्रयोग

'नयी कहानी' में परिवेश-चित्रण के सहारे अर्थ दो रूपों में निष्पन्न हुए हैं। प्रथमतः अर्थ का चित्रण प्रकृति-चित्रण के माध्यम हुआ है तथा द्वितीयतः वस्तु-चित्रण के माध्यम।

१. मोहन राकेश : 'गुहागिर्ने' (पाकिट बुक), पृष्ठ ७४।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ २६।

३. निर्मल वर्मा : 'जलती झाड़ी', पृष्ठ १४१।

(क) प्रकृति-चित्रण से नूतन अर्थोद्भेद के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में प्रकृति का चित्रण पात्रों की मानसिक स्थिति से घुला-मिला है। यहाँ प्रकृति के रूप-रंगों की निःशब्द चित्रणा (स्टिल फोटोग्राफी) भर नहीं है। निर्मल वर्मा, नरेश मेहता, शिवप्रसाद सिंह जैसे कहानीकारों की कहानियों में ऐसे अर्थ-प्रयोग प्राप्त होते हैं।

निर्मल वर्मा की ‘परिन्दे’ कहानी में बादलों के चित्र हैं—“आज दिन भर बादल छाये रहे, लेकिन खुलकर बारिश नहीं हुई।”^१ और फिर अन्त में—“जब वह बाहर कारीडोर में आयी बारिश की चौछार तेजी से पड़ने लगी थी।”^२ यहाँ बादलों की आच्छन्नता और अवृष्टि सतिका के मन की घुमड़न को स्पष्ट करती है। पर अब सनिका जूली का नीला लिफाफा उसके सोते समय उसके तकिये के नीचे दाब आती है तब उसकी घुमड़न मिट-सी जाती है। किन्तु कहानीकार उसकी घुमड़न के मिटने की बात नहीं कर बादलों के बरसकर हलका हो जाने की बात करता है। इसीसे उसकी मनःस्थिति सकेतित हो जाती है।

नरेश मेहता की ‘निशाञ्जी’ कहानी में गौरा के मुख पर उभरने वाली भावनाओं को स्पष्टतः नहीं कह प्रकृति-चित्र का ही सकेत प्रस्तुत किया गया है, जिससे बाह्य और मानस दोनों ससार एकरूप हो गये हैं—“क्या कहूँ कि उस गौरामुख पर क्या हुआ ? हवा तेज हो आयी थी। बादल एक-दूसरे से गुँघते हुए, घुलते हुए नीचे उतर कर घाटियाँ भरने लगे थे। अब तो वे लम्बे फैलते एक-एक देवदार के ऊपर से होते बढ आये हैं। लाल-पीली छतों से सरते मकानों, धारजों, बालकनियों और खिड़कियों में भी घुसने लगे हैं। बस, जहाँ निशा का पलंग था उसी खिड़की के बन्द शीशों के पार टहलने लगे हैं। उन झाँकते बादलों की गीली भाप कैसे शीशों पर झलक आयी है।”^३ यहाँ गौरा की घनीभूत पीड़ा को अत्यन्त कलात्मक ढंग से अर्थ-सकेत दिया गया है। झाँकते बादलों की गीली भाप के शीशों पर झलक उठने की तरह ही गौरा का मुख अश्रु-भीगा हो उठा है। यहाँ बादलों की सारी प्रक्रियाई चित्रात्मकता गौरा की मानसिक हलचल सूचित करने वाली बन गयी है।

शिवप्रसाद सिंह की ‘सुबह के बादल’ कहानी में पंडित धूरलाल के यहाँ

१. निर्मल वर्मा : ‘परिन्दे’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ १६१।

२. वही, पृष्ठ १६२।

३. नरेश मेहता : ‘तथापि’, पृष्ठ ४२।

दीनू के जाते समय की के पत्तियाँ—“बादल घने होते जा रहे थे, हवा बिलकुल बन्द थी...बड़ा उदास मौसम था, गलियाँ बिलकुल सुनसान थी”^१ एक साथ बाह्य-आन्तर दोनों ही अर्थ उजागर कर देती हैं। इनका अर्थ-संकेत ऋतु के साथ-साथ दीनू की मानसिक स्थिति की ओर भी है। दीनू : गहराता दुःख, आश्वासन का अभाव, मायूस मन, दिल की उचाट गैल। यहाँ अर्थ ‘पिच’ करता है।

शिवप्रसाद सिंह की दूसरी कहानी ‘नन्हो’ में कलसी के नीचे जी के अँखुआने का वर्णन—“चबूतरे के पास कलसी के नीचे, पानी गिरने से जमीन नम हो गयी थी, जी के बीज गिरे थे जाने कबके, इकट्ठे एक में सटे हुए उजले-हरे अँखुवे फूटे थे”^२—केवल प्रकृति के पक्ष में अपना अर्थ नहीं देता, प्रत्युत नन्हो सहुआइन के मन के भीतर भी कहीं ऐसे प्रस्फुट हो रहे अकुर को संकेतित कर देता है। यहाँ बाहरी अर्थ भीतरी अर्थ से एकाकार होता हुआ उसे स्पष्ट करने लगता है।

(ख) वस्तु-चित्रण से नूतन अर्थोद्भेद के प्रयोग

वस्तुगत चित्रण के माध्यम अर्थोद्भेद का प्रयोग शिवप्रसाद सिंह की ‘नन्हों’, भीष्म साहनी की ‘चीफ की दावत’ तथा उषा प्रियंवदा की ‘वापसी’ जैसी कहानियों में हुआ है।

‘नन्हों’ का गद्य-गन्दर्भ—“कई महीने बीत गये, बरसात आयी और गयी। पानी सूख गया, बादलों का घिरना बन्द हो गया। बौछारों से टूटी-जर्जर दीवारों के घाव भर गये, नयी मिट्टी से सज-सँवर कर वे पहले जैसी ही प्रसन्न मालूम होती। ऐसा लगता, जैसे इन पर कभी बौछार की चोट पड़ी ही न हो, कभी इनके तन पर ठँस लगी ही न हो”^३—केवल मकान की दीवार के सम्बन्ध में मार्थक हो, ऐसा नहीं है। कहानीकार टूटी दीवारों के बदरग से बिलकुल नये हो जाने का कथन करता हुआ पति की मृत्यु से आहत, टूटी हुई नन्हों के फिर से तन-मन—दोनों ही से निखर उठने का संकेत कर बैठता है। ऐसे स्थलों में वर्णन के प्रसार में अर्थ अत्यन्त केन्द्रित हो उठा है।

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : ‘इन्हें भी इन्तजार है’, पृष्ठ ६७।

२. वही, पृष्ठ १२।

३. वही, पृष्ठ २१।

भीष्म साहनी की ‘बीफ की दावत’ में—“...घर का फालतू सामान आलमारियों के पीछे और पलंगों के नीचे छिपाया जाने लगा। तभी शामनाथ के सामने सहसा एक अड़चन खड़ी हो गयी—माँ का क्या होगा ?”^१ यहाँ फालतू सामान छिपाने के सम्दर्भ में माँ का उल्लेख होने से ही माँ के ‘फालतू सामान’ होने का अर्थ चोखित हो उठता है। फालतू सामान कभी-कभी उपयोग और लाभ का भी हो पड़ता है। वैसे ही शामनाथ की माँ कथास्त में शामनाथ के लिए लाभ और उपयोग की सिद्ध हो जाती है।

उपा प्रियंवदा की कहानी ‘वापसी’ की—“जैसे किसी मेहमान के लिए कुछ अस्थायी प्रबन्ध कर दिया जाता है उसी प्रकार बैठक में कुर्सियों को दीवार से सटाकर बीच में गजाघर बाबू के लिए पतली-सी चारपाई अल दी गयी थी”^२—पंक्तियों से भी वस्तु के चित्रण के जरिये गजाघर बाबू की निजी स्थिति-संबन्धी अर्थोन्नति होती है। इन अर्थ को कहानी की आन्तिक अभिव्यक्ति और भी उजागर कर देती है—“अरे नरेन्द्र बाबूजी की चारपाई कमरे से निकाल ले। उसमें चलने तक की जगह नहीं है।”^३ पर उपा प्रियंवदा को इस प्रकार के साकेतिक अर्थ-नियोजन में, वस्तु से व्यक्ति तक उसके उछाल की प्रक्रिया में पूरी सफलता नहीं प्राप्त हो पायी है। लेखिका ने स्वयं ही कहानी के मध्य में उनकी अवसंगत स्थिति को ‘चारपाई’ से सुलित कर दिया है—“उनकी उपस्थिति उस घर में ऐसी असंगत लगने लगी थी, जैसे सजी हुई बैठक में उनकी चारपाई थी।”^४ यदि स्पष्ट तौर पर उल्लेख वाला यह वाक्य न होता तो अर्थ-व्यंजन की दृष्टि से यह कहानी परिवार में गजाघर बाबू की उकाई स्थिति को बड़ी सार्थकता से उभार पाती।

प्रतीक के माध्यम अर्थ-प्रयोग

‘नयी कहानी’ की अनेकानेक कहानियों में प्रतीक के माध्यम अर्थवत्ता उजागर की गई है। इस रूप में अर्थ अधिक तीव्र और विशेष हो जाता है। प्रतीक में गहरे केन्द्रित अर्थ की गहरी प्रमविष्णुता होती है।

उपा प्रियंवदा की ‘मछलियाँ’ की—“वाशिंगटन में मैंने एक नाटक देखा

१. भीष्म साहनी : ‘बीफ की दावत’, ‘एक बुनिया समानान्तर’, पृष्ठ २२३।

२. उपा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और गुलाब के फूल’, पृष्ठ १४७।

३. वही, पृष्ठ १५४।

४. वही, पृष्ठ १५२।

दीनू के जाते समय की के पत्नियाँ—“बादल घने होते जा रहे थे, हवा बिसकुल बन्द थी...यहा उदाग मौसम था, गलियाँ बिसकुल सुनसान थीं”^१ एक साथ बाह्य-आन्तर दोनों ही अर्थ उजागर कर देती हैं। इनका अर्थ-सरेत ऋतु के माय-साय दीनू की मानसिक स्थिति की ओर भी है। दीनू : गहराना दुःख, आशवासन का अभाव, मामूली मन, दिल की उछाट गैस ! यहाँ अर्थ 'पिच' करता है।

शिवप्रसाद सिंह की दूसरी कहानी 'नन्हो' में बलगी के नीचे जी के अँखुआने का वर्णन—“चबूतरे के पास बलसी के नीचे, पानी गिरने से जमीन नम हो गयी थी, जी के बीज गिरे थे जाने कबके, इकट्ठे एक में सटे हुए उजले-हरे अँखुवे फूटे थे”^२—केवल प्रकृति के पक्ष में अपना अर्थ नहीं देता, प्रत्युत नन्हो सहआइन के मन के भीतर भी कहीं ऐसे प्रस्फुट हो रहे अकुर को सके-तित कर देता है। यहाँ बाहरी अर्थ भीतरी अर्थ से एकाकार होता हुआ उसे स्पष्ट करने लगता है।

(ख) वस्तु-चित्रण से नूतन अर्थोन्नेक के प्रयोग

वस्तुगत चित्रण के माध्यम अर्थोन्नेक का प्रयोग शिवप्रसाद सिंह की 'नन्हो', भीष्म साहनी की 'थीक की दावत' तथा उषा प्रियदर्शनी की 'बापसी' जैसी कहानियों में हुआ है।

'नन्हों' का गद्य-गन्दर्भ—“कई महीने बीत गये, बरसात आयी और गयी। पानी मूल गया, बादलों का घिरना बन्द हो गया। बौछारों से टूटी-जर्जर दीवारों के घाव भर गये, नयी मिट्टी से सज-सँवर कर वे पहले जैसी ही प्रसन्न मालूम होती। ऐसा लगता, जैसे इन पर कभी बौछार की चोट पड़ी ही न हो, कभी इनके तन पर ठेस लगी ही न हो”^३—केवल मकान की दीवार के सम्बन्ध में सार्थक हो, ऐसा नहीं है। कहानीकार टूटी दीवारों के बदरग से बिलकुल नये ही जाने का कथन करता हुआ पति की मृत्यु से आहत, टूटी हुई नन्हो के फिर से तन-मन—दोनों ही से निखर उठने का सकेत कर बैठता है। ऐसे स्थलों में वर्णन के प्रसार में अर्थ अत्यन्त केन्द्रित हो उठा है।

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ ६७।

२. वही, पृष्ठ १२।

३. वही, पृष्ठ २१।

भीष्म साहनी की ‘चीफ की दावत’ में—“...घर का फालतू सामान आलमारियों के पीछे और पलंगों के नीचे छिपाया जाने लगा। तभी शामनाथ के सामने सहसा एक अड़चन खड़ी हो गयी—माँ का क्या होगा ?”^१ यहाँ फालतू सामान छिपाने के सम्बन्ध में माँ का उल्लेख होने से ही माँ के ‘फालतू सामान’ होने का अर्थ चोटित हो उठता है। फालतू सामान कभी-कभी उपयोग और काम का भी हो पड़ता है। जैसे ही शामनाथ की माँ कथान्त में शामनाथ के लिए लाभ और उपयोग की सिद्ध हो जाती हैं।

उपा प्रियंवदा की कहानी ‘वापसी’ की—“जैसे किसी मेहमान के लिए कुछ अस्थायी प्रबन्ध कर दिया जाता है उसी प्रकार बैठक में कुर्गियों को दीवार से सटाकर बीच में गजाधर बाबू के लिए पतली-सी चारपाई डाल दी गयी थी”^२—व्यक्तियों से भी वस्तु के चित्रण के जरिये गजाधर बाबू की निजी स्थिति-सम्बन्धी अर्थोद्दिष्टि होती है। इस अर्थ को कहानी की आन्तिक अभिव्यक्ति और भी उजागर कर देती है—“अरे नरेन्द्र बाबूजी की चारपाई कमरे से निकाल से। उसमें बसने तक की जगह नहीं है।”^३ पर उपा प्रियंवदा को इस प्रकार के साकेतिक अर्थ-नियोजन में, वस्तु से व्यक्ति तक उसके उछाल की प्रक्रिया में पूरी सफलता नहीं प्राप्त हो पायी है। लेखिका ने स्वयं ही कहानी के मध्य में उनकी अवसंगत स्थिति को ‘चारपाई’ से तुलित कर दिया है—“उनकी उपस्थिति उस घर में ऐसी असंगत लगने लगी थी, जैसे सभी हुई बैठक में उनकी चारपाई थी।”^४ यदि स्पष्ट तौर पर उल्लेख वाला यह वाक्य न होता तो अर्थ-व्यंजन की दृष्टि से यह कहानी परिवार में गजाधर बाबू की उकड़ू स्थिति को बढ़ी सार्थकता से उभार पाती।

प्रतीक के माध्यम अर्थ-प्रयोग

‘नयी कहानी’ की अनेकानेक कहानियों में प्रतीक के माध्यम अर्थवत्ता उजागर की गई है। इस रूप में अर्थ अधिक तीव्र और विशेष हो जाता है। प्रतीक में गहरे केन्द्रित अर्थ की गहरी प्रमविष्णुता होती है।

उपा प्रियंवदा की ‘मछलियाँ’ की—“वाणिज्य में मैंने एक नाटक देखा

१. भीष्म साहनी : ‘चीफ की दावत’, ‘एक दुनिया समानान्तर’, पृष्ठ २२३।

२. उपा प्रियंवदा : ‘जिन्दगी और पुस्ताब के फूल’, पृष्ठ १४७।

३. वही, पृष्ठ १५४।

४. वही, पृष्ठ १५२।

है कि उसकी पत्नी इतने दिनों के अन्तराल (गैप) में किसी दूसरे के प्रति आसक्त तो नहीं हो चुकी होगी ! पर घर पहुँचने पर वह अपनी पत्नी को पूर्ववत् देखता है—“बालों में उसी प्रकार गठान बाँधने वाली, बुढ़ले से कलाइयाँ भरे रहने वाली, मुहारा लगाने वाली, दूर से आये पति के पाँव धूने वाली और दोवार पर टंगी पति की तसवीर पर ताजा-ताजा पुष्प चढ़ाने वाली पत्नी । यह पत्नी अपने पुरुष का सामान खोलती है । सामानों में एक सामान ‘धर्मस’ है । यह इसे थोतल समझती है । उसका ढक्कन खोलकर उसमें जँगली डालकर चौंकती है—“इसमें तो कुनकुना पानी है ।”^१ पुरुष बताता है कि गला खराब रहने के कारण डाक्टर ने कुनकुना पानी पीने को कहा था । अतः तीन दिनों पहले यात्रा के आरम्भिक दिन मैंने यह पानी धर्मस में भरा था । पत्नी धर्मस को हर तरफ से देख चुकने पर कहती है—“तो तीन दिन से पानी वैसा का वैसा ही है ।”^२ और कहानी में ‘धर्मस में कैद कुनकुना पानी’ प्रतीक बनने लगता है । फिर तो सारी कहानी इसी प्रतीकन से चमक कर सार्यकता प्राप्त कर लेती है—“मेरी आँखें फटी किनारी की साड़ी पहने, साँवले कपाल पर बिन्दी लगाये घर के गोरखधूपे में बम्बी अपनी पत्नी और उसके हाथ में रखे धर्मस पर जाकर ठहर गयी । मुझे लगा जैसे वह स्वयं कुनकुना पानी है और मेरा घर धर्मस है । अन्दर का तापमान बाहर के तापमान से हाथ नहीं मिला सकता ।”^३ कहानी में ‘मैं’ पात्र के मन में उत्पन्न शंका की धुँप छंट जाती है और दिल काँच-सा स्वच्छ हो जाता है ।

गीति-पंक्तियों के माध्यम अर्थवत्ता के प्रयोग

‘नयी कहानी’ में अर्थवत्ता को पुष्ट-भास्वर करने के लिए गीति-पंक्तियों के भी प्रयोग हुए हैं । कथा के अर्थ को, कहानी के अभीष्ट को ऐसी पंक्तियाँ व्यापकता और घनता देती हैं । शिवप्रसाद सिंह ने अर्थ के ऐसे खूबसूरत प्रयोग किये हैं । उनकी ‘नन्हो’ कहानी की गीति-पंक्तियाँ—

“जो तुम गिरधर तउ हम मोरा
जो तुम चन्दा हम भये चकोरा

१. रमेश बशी : ‘मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ’, पृष्ठ ११७ ।

२. वही, पृष्ठ ११७ ।

३. वही, पृष्ठ ११७ ।

माधव तुम तोरहु तो हम नाहि तोरहि
तुम सो तोरि कवन सों जोरहि ?^१

'चमटोली' में लगी 'गादी' में भजन-रूप में गायी जाती है। इस 'गादी' में नन्हों श्रोता के बतौर उपस्थित है। पद की गायी गयी शक्तियों में जैसे कहानी-कार ने नन्हों की मानसिक स्थिति ही स्पष्ट कर दी है। नन्हों के मन में 'रैदास' का यह गीत घर सौटने पर भी गूँजता रहता है—“जो तुम तोरहु तो हम नाहि तोरहि ।” इस गीत से अर्थवान् हो चुके अपने मानस में यह इतनी शक्ति प्राप्त कर लेती है कि घर पहुँच कर वह रामसुभग की बातें नहीं सह पाती और उसे डाँट उठती है।

इस सन्दर्भ में उनकी दूसरी कहानी 'अहम्यती' और ज्यादा उल्लेख करने योग्य है। इसमें चुरला की लोकगाथा के प्रसंग में आने वाली गीति-पक्तियाँ—

“सबकी नगरिया चुरला बैसिया बजबले, बाबुरे
मोरी नगरी ..काहे न सुनवले मधुबैन, मोरी नगरी
सबकी नगरिया रनिया, बैसिया बजबली, बाबुरे
सोरी नगरी, पहरा परेला दिन रैन, सोरी नगरी ।”^२

अपने सन्दर्भ के अतिरिक्त अर्थ उच्छलित करती अहम्यती को बलव-वद्ध कर लेती है। रानी और चुरला की तरह ही अहम्यती और हीरा की प्रणय-कथा है। गीत की सार्थकता तब कही अधिक स्पष्ट हो जाती है जब हीरा बड़ी बहू से एक रुपया माँगने आता है और उनके द्वारा प्रयोजन पूछने पर कहता है—“एक घाँसुरी खरीदूंगा ।”^३ यह शक्ति ऊपर की गीति-पक्तियों में ही है, जिससे रानी और चुरला की कहानी की सारी आवेगिक गति अहम्यती और हीरा को मिल जाती है।

'जंजीर, फायरब्रिगेड और इन्सान' कहानी में भी नगमे के स्वर पूरे परिवेश को और अर्थ-सम्पन्न कर बैठते हैं—

“गजल का साज उठाओ बड़ी उदास है रात ।
मुलन का शमअ जलाओ बड़ी उदास है रात ॥
सुना है, पहले भी ऐसे में बुझ गये हैं चिराग ।
दिलों की खैर मनाओ बड़ी उदास है रात ॥”^४ नगमे की

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'इन्हें भी इन्तजार है', पृष्ठ २१ ।

२. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'घुरबासराय', पृष्ठ २६ ।

३. यही, पृष्ठ २८ ।

४. यही, पृष्ठ ६६ और १०४ ।

ये पंक्तियाँ कहानी में व्यापक रूप में उभरने वाले सन्दर्भोंतर अर्थ को बलवत्ता देती हैं।

संश्लेष के माध्यम अर्थ-प्रयोग

‘नयी कहानी’ में संश्लेष के सहारे अर्थ को तुलनात्मक रूप में तीव्रता मिली है। गिरिराज किशोर की ‘फाक वाला घोड़ा और निकर वाला साईस’ तथा शिवप्रसाद सिंह की ‘अरुन्धती’ में संश्लेष के माध्यम ही वांछित अर्थ को फूल खिले हैं।

‘फाक वाला घोड़ा और निकर वाला साईस’ के ‘मैं’ पात्र का दाम्पत्य केवल सुखमय नहीं है, ऐसी बात नहीं है। यहाँ दाम्पत्य दोनों के लिए एक प्रकार का बोझ बन गया है। ‘मैं’ अपनी रेलिङ् से एक सड़के और एक सड़की की आपसी धुड़गयारी का खेल देखता है। फाक वाला घोड़ा है और निकर वाला साईस। साईस उसकी चाल तेज करना चाहकर रास पटकारता है। पर “घोड़ा दोनों हाथ ऊपर उठा कर अतिफ होने की मुद्रा में खड़ा हो जाता है। घोड़ा बने बच्चे की यह मुद्रा असली घोड़े की उसी असहिष्णुता का प्रतीक है।”^१ इससे ‘मैं’ की पत्नी रीता के असहयोग करने और अनुशासन-रहित रूप में रहने का तीखा अर्थ-बोध होता है। कहानी के अन्त में कहानीकार लिखता है—“घोड़ा गली से निकल रहा है। शायद घोड़े और साईस ने स्थान परिवर्तन कर लिये। इस बार फाक वाला साईस है। घोड़ा छूटने के लिए बड़ा जोर लगा रहा है।”^२ इस मूल कहानी में भी पति-पत्नी के संबन्ध में स्थान-परिवर्तन हो जाता है, जिसको उपर्युक्त दृश्य प्रत्यक्ष कराता है। रीता निकर वाले साईस की तरह और ‘मैं’ फाक वाले घोड़े की तरह हो जाते हैं।

शिवप्रसाद सिंह की ‘अरुन्धती’ में भी अर्थ संश्लेष से शाणित हो उठा है। इस कहानी में दीपा के बबुआन वंश की बड़ी बहू अरुन्धती और एक हड्ठे-कट्ठे, भोले प्राणी हीरा का पारस्परिक आकर्षण वर्णित हुआ है। हीरा और ‘अरुन्धती’ के राग-भरे खिचाव की पोसरा नहाने वाली घटना है इसमें! इस मुख्य कथा को कथाकार ने चुरस्ता और रानी की लोक-कथा के संश्लेष से अर्थ दिया है—“और...बाँसुरी की मोहिनी से बेसुध रानी ने एक दिन चुल्ला से पूछा, क्या मैं तुम्हारे पास आ जाऊँ? नहीं, नहीं, रानी, ऐसा मत करना।

१. गिरिराज किशोर : ‘वेपरवेट’, पृष्ठ ६६।

२. वही, पृष्ठ १०३।

राजा मेरी बांसुरी सुझवा देंगे। मेरी खाल खिचवा लेंगे। रानी ने सोचा, मेरे ओर चुरला के बीच राजा बाधक है और उसने राजा को जहर देकर मार डाला।"^१ यह कहानी लोचन नाम युवक गाकर सुनाता है—“रानी चुरला के साथ चली गयी। बहुत दिनों बाद एक पथिक ने एक सुन्दर युवती को सूअर चराते देखकर पूछा, रानी, तुम्हारा यह क्या हाल है? क्या इसी दिन के लिए तुमने राजा को मारा था? राजपाट छोड़ा था? रानी एक दण उसे देखती रही, फिर बोली, बहुत दुःख है भैया, बहुत दुःख है, पर सब खुशी से सहती हूँ, क्योंकि यह सब कुछ करने के बाद जय झोंपड़ी में सौटती हूँ तो उसकी बांसुरी सुनकर लगता है कि खुशियों के समुद्र में नहा रही हूँ।”^२ अरुणती और हीरा की मूल कथा को चुरला की कथा वैपश्य से अर्थवान् बनाती है। चुरला की कहानी में प्रेम की सफलता प्रत्यक्ष है, पर अरुणती की कहानी में हीरा का बांसुरी खरीदना सोचना भी सम्भव नहीं हो पाता और वह अपने प्राण से हाथ धो बैठता है। कहानी में दो युगों की भिन्न संवेदना के आधार पर यह अर्थ उत्पन्न हुआ है।

कमलेश्वर की 'राजा निरवसिया', 'बदनाम बस्ती', शिवप्रभाद सिंह की 'बरगद का पेड़' आदि कहानियों को संश्लेष के सहारे ही अभीष्ट अर्थवत्ता प्रदान की गई है।

वस्तुतः साहित्य की भाषा केवल संप्रेषण का माध्यम नहीं है। वह तो संप्रेषण की सारगर्भिता, सोद्देश्यता को विस्तार देती चलती है। कहानी की भाषा का भी यही उल्लेखनीय वैशिष्ट्य है। आज के पाठक की भाँति है कि "कहानी में जीवन का दश, गहरा अर्थ या उसकी हैसियत रेखांकित करने वाला कोई बेलगम सवाल हो—"^३ इसलिए जरूरी है कि "नुकतो में न सोच कर कहानी की 'पाठ-प्रकृति' की सही पहचान को परखा जाए और उसके माध्यम कहानी के केन्द्रीय अर्थ से जुड़ा जाए।"^४ 'नयी कहानी' के अर्थगत प्रयोग इसी पृष्ठभूमि में हुए हैं, जहाँ 'तमाम प्रसंग कहानियों में नितान्त आकस्मिक ढंग से और सतह से देखने पर मूल कथा से विच्छिन्न और महत्वहीन होकर आये

१. डॉ० शिवप्रसाद सिंह : 'मुरदासराय', पृष्ठ २६।

२. वही, पृष्ठ २६।

३. सुरेन्द्र : 'नयी कहानी : प्रकृति और पाठ', पृष्ठ ५३।

४. वही, पृष्ठ ७२।

हुए लगते हैं^१, लेकिन ये ‘एकदम नये सुन्दरों में अर्थ खोजने लगते हैं।’^२

‘नयी कहानी’ के सारे-के-सारे भाषाई प्रयोग एक ओर इस मान्यता का खंडन करते हैं कि इस भाषा में ‘अनावश्यक व्योरे की भरमार’^३ है तो दूसरी ओर इससे भी असहमति प्रकट करते हैं कि “हिन्दी भाषा की व्यंजनमयता की जटिलता और उसकी गहनता के विराम का सर्वाधिक आभास नयी कविता में मिलता है।”^४ क्योंकि ‘नयी कहानी’ ने हिन्दी भाषा को जड़ता-निष्प्राणता की परिधि से बाहर निकाला है, उसने उसको पंगुता, मूकता, विवगता, स्थूलता और अस्पष्टता से पूरी तरह विलग किया है, परिवर्तित संवेदना के अनुकूल जीवन से भाषा उठायी है, उलभे-से-उलभे कव्य को भी व्यक्त करने की क्षमता दी है, एक भाव के अभिव्यंजन के लिए अनेकानेक पर्यायों में सबसे अधिक युक्तियुक्त और सटीक शब्द का प्रयोग किया है, ध्वनि, शब्द, पद, वाक्य, शैली और अर्थ के अनेकानेक प्रयोगों से नवीनता शामिल की है, कव्य से गहरे रूप में अन्वित होकर अपनी अमिट छाप छोड़ी है एवं अपने विविध सार्य प्रयोगों के सहारे कथा-भाषागत और हिन्दीभाषागत—दोनों ही प्रकार की उपलब्धियों से इसे समृद्ध-सम्पन्न किया है।

१. सुरेन्द्र : ‘नयी कहानी : प्रकृति और पाठ’, पृष्ठ ७१।

२. वही, पृष्ठ ७१।

३. अशोक वाजपेयी : फिलहाल (राजकमल प्रकाशन, १९७०), पृष्ठ ४८।

४. डॉ० शंकरदेव अवतरे : ‘हिन्दी साहित्य के काव्यरूपों के प्रयोग’, पृष्ठ ६०।

अध्याय ७

समापिका

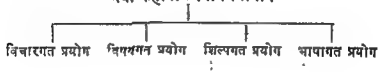
निष्कर्षतः हम पाते हैं कि प्रयोग परम्परा की प्रक्रिया में परिवर्तन से चालित होता है। परिवर्तन की ही तरह प्रयोग विकास का नाम है। यह नव्य रचना का मूल मंत्र है। साहित्य में प्रयोग एक अनिवार्य आवश्यकता है। यह साहित्य का प्राणद तत्व है।

‘नयी कहानी’ के प्रयोग वास्तविकता की अनुभूति के गर्भ से उपजे हैं। सारा-का-सारा नवलेखन ही प्रयोग से परिणतः जुड़ा है, पर ‘नयी कहानी’ में प्रयोग उसकी अस्मिता और सायंकता बन गया है। यहाँ अभिमान, प्रकृति, विशेषता, विकास सबके मूल में प्रयोग ही है, जो जीवन्तता दे रहा है। ‘नयी कहानी’ के प्रयोग एक ओर अपनी समकालीन विभिन्न परिस्थितियों का सही दस्तावेज प्रस्तुत करते हैं तो दूसरी ओर मार्ग और गन्तव्य—दोनों ही के प्रयोग होने के कारण कविता के प्रयोग से अपनी भिन्नता और विशिष्टता प्रदर्शित करते हैं। आलोचक अब तक इस प्रयोग को अस्पष्ट और उलझाव-भरे रूप में ही प्रस्तुत करते रहे थे। ‘नयी कहानी’ को ‘अकथा, एक स्थिति, एक हरादा, एक पूर्ण दीप्ति, एक विचार, एक मनःस्थिति, एक प्रक्रिया, एक भाव-बोध, एक निःसंगता, एक यात्रा और एक विसंगति का प्रयोग’ (मानोदय, जुलाई १९६५) बताया जाता था। फलस्वरूप ‘प्रयोग’ अधिक-से-अधिक उल्लिखित होने के बाद भी आभासवत् रह जाता था और उसकी प्रामाणिक स्थापना-विश्लेषण नहीं हो पाती थी। इस प्रबन्ध में ‘नयी कहानी के प्रयोग’ को स्थापित करते हुए वैज्ञानिक दृष्टि से उसका अन्वेषण, परीक्षण, अध्ययन और विश्लेषण किया गया है।

‘नयी कहानी’ में प्रयोग की चार दिशाएँ हैं—विचार, विषय, शिल्प और भाषा। विचारगत के अन्तर्गत चार प्रयोगों, विषयगत के अन्तर्गत दस प्रयोगों, शिल्पगत के अन्तर्गत सोलह प्रयोगों तथा भाषागत के छह भिन्न

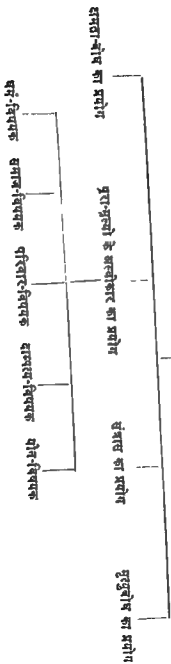
प्रयोगों के अन्तर्गत उभरने वाले अनेकानेक उप-प्रयोगों का स्वरूप स्पष्ट होता है । व्यक्ति और युग के तल में छिपे इनके उत्स और सतह पर स्थिर हो रहे इनके नये सैद्धान्तिक रूप भी दृष्टिगत होते हैं । इनकी उपलब्धि-सीमा में उपलब्धि का प्रदेय महत्त्वपूर्ण है ।

नयी कहानी : विविध प्रयोग



विचारगत प्रयोग

(अस्तित्ववादी पुच्छभूमि का प्रयोग)



मोहनगवश	संक्षेप मे	पाठों के अव-	शामाजिक अनु-	पौरुषों के	पाठों में	साक्षरों के	श्रम और	संस्कृत के	संक्षेप
नर-नारी के	अज्ञानबीपन	संगत होने	भय के आलोच-	सत्य-विमर्श	विद्यार्थी के	स्त्रियों पर	आकाश-पुन-समूह के	संसार के	संक्षेप
नये संक्षेप-	का	का प्रयोग	मे प्रेम के न्याय	का प्रयोग	प्रतीकन का	आत्मन का	विमर्श का	सहायुर्भूति-	संक्षेप
निरूपण का	प्रयोग		विमर्श का	प्रयोग	प्रयोग	प्रयोग	प्रयोग	प्रयोग	संक्षेप
प्रयोग			प्रयोग						संक्षेप

(प्रयोग गये आन्तर प्रयोग के विमर्श का प्रयोग)

१। संक्षेप	२। संक्षेप	३। संक्षेप	४। संक्षेप	५। संक्षेप	६। संक्षेप	७। संक्षेप	८। संक्षेप	९। संक्षेप	१०। संक्षेप
संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप	संक्षेप

संक्षेप संक्षेप

का प्रयोग

भाषागत प्रयोग

(बदली हुई संवेदना के प्रयोग)



'नयी कहानी' के इन विविध प्रयोगों के बीच बड़ी कोई दरार नहीं। यत्किन्नामी प्रयोगों में अनुभूति है। विचारगत प्रयोग मूलतः विचार-मग्न अथवा अन्तरगत अन्तरगत की किन्नी-न-किन्नी में उभर रही गिणतारण के प्रयोग हैं। विषयगत प्रयोगों के मूल में भोगे गये आन्तरिक प्रयोग अनुभव है। शिल्पगत प्रयोग शिल्प के मार्ग की समरूपता न होकर वस्तु अनुभव की वास्तविकता और जीवन के शिल्प के प्रयोग हैं तथा भाषागत प्रयोग मूलतः यदसी हुई संवेदना से उभरने वाले प्रयत्न और सम्प्रयोग हैं पर इन प्रयोगों में कोई एकांगिता या असम्यक्ता नहीं है। इनके परस्परद्वन्द्व होने के कारण ही एक-एक 'नयी कहानी' में नई-नई प्रयोग तक प्राप्त होते, और 'नयी कहानी' अपने पूरे स्वरूप में ही प्रयोगपर्याप्त सिद्ध होती है। हिन्दी कहानी के विकास में इन 'नयी कहानी' ने पुराने मानों के दायरे से भी प्रान्तिमूलक परिघटन विये हैं, अपनी सात्विकता से जुड़कर मूल्यों के उत्तम उत्तम आभाषापी और उसके नये उभरते शिल्प को प्रत्यक्ष कराया है तथा स्वयं अपनी आत्मा और कलेवर दोनों ही में नयापन लेकर आयी है। 'नयी कहानी' ने अपनी संवेदना, संरचना और विरचना में नये आवाम उद्घाटित किये हैं और यह सब-कुछ प्रयोगों के कारण हुआ है। प्रयोगों ने ही 'नयी कहानी' में प्रेमचन्द अथवा प्रसाद, जैनेन्द्र अथवा अजय—इनमें से किसी जैसे कोई निकाय (स्कूल) नहीं बनने दिया है, जिससे अनुकरण की शुरुआत होती है और अन्ततोगत्वा जड़ता आती है।

'नयी कहानी' के प्रयोग संवेदना की समृद्धि, दृष्टि की नवीनता, अनुभूति का विस्तार, जीवन का वैविध्य, नये संवरते इतिहास का पुष्ट परिप्रेक्ष्य, सूक्ष्मतर समस्याओं का विश्लेषण, प्रस्तुति का नया कोण, बनावट-बुनावट की ताजगी और भाषा का जिन्दा तेवर उपस्थित करने वाले हैं। इन प्रयोगों में गूढ़ अर्थ-संकेत वाली उस अभिव्यञ्जना के दर्शन होते हैं, जो अपनी निमित्त में सीधे कथ्य से ही सही की गयी हो। 'नयी कहानी' के प्रयोग उत्तर-शती के देश-काल को छाया-चित्रात्मकता देने में बजनी ढग से समर्थ, अन्य विधाओं के मामले कहानी को कही अधिक सोच और गति प्रदान करने में समृद्ध, साहित्य से प्रत्याशित अमित सभावनाओं को उजागर करने वाले तथा अपनी उपलब्धि का प्रामाणिक श्रोत-स्तम्भ स्थिर करने वाले हैं। बड़ी बात यह कि हिन्दी-कहानी में पहली बार ये प्रयोग रचना-प्रक्रिया के बहुतेरे स्तरों का रहस्य खोलते हैं, जो अपने-आपमें अनुसन्धान का एक अलग ही विषय है।

सन्दर्भिका

कोशग्रन्थ

१. अमरकोश : अमरसिंह, (सं० १९६४), सम्पादक पं० हरगोविन्द शास्त्री ।
२. इनसायक्लोपीडिया अमेरिकाना, वाल्यूम-१७ (१९६४ ई०) ।
३. इनसायक्लोपीडिया ब्रिटैनिका, वाल्यूम-२७ (१९४९) ।
४. ए संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी (१९५१) : सर मोनियर मोनियर विलि-
- यम्स ।
५. डिक्शनरी ऑव वर्ड्स लिटरेचर (१९४३) : जोसेफ टी० शिल्पे ।
६. द ऑक्सफोर्ड इंगलिश डिक्शनरी, वाल्यूम-३ और ११ (१९३३) ।
७. द डिक्शनरी ऑव फिलॉसफी (मई १९५७) : सं० हेगोवर्ट डी० हम्स ।
८. द प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी (१९५८) : आर्थर एंपोनी मैकडो-
- गल ।
९. प्रिंसिपल वामन शिवराम आप्टेज द प्रैक्टिकल संस्कृत-इंगलिश डिक्शनरी
(१९५७) : पी० के० गोडे, सी० जी० कारवे ।
१०. फाउलर्स मॉडर्न इंगलिश यूसेज (द्वितीय संस्करण) : पुनरीकृत सर जर्नेस्ट
गोवर्स ।
११. मानक हिन्दी कोश, भाग-३ (प्रथम संस्करण) : सं० रामचन्द्र वर्मा
१२. मानविकी पारिभाषिक कोश, साहित्य खंड (१९६५) : सं० डॉ० नगेन्द्र
१३. वाचस्पत्यम् बृहत् संस्कृताभिधानम्, पष्ठो भागः (१९६२)
१४. शब्दकल्पद्रुमः, तृतीय भाग : (१९६१)
१५. हलायुधकोशः (शकाब्द १८७९) : उमाशंकर जोशी
१६. हिन्दी शब्द-सागर, चौथा खंड (प्रथम संस्करण)
१७. हिन्दी साहित्यकोश, प्रथम खंड (सं० २०१५) : प्र० सं० डॉ० धीरेन्द्र वर्मा

अङ्गरेजी ग्रन्थ

- | | |
|---------------------------|---------------------------|
| १. जॉन द थॉट्स ऑव राइटिंग | आर्थर चित्रलटर कोच |
| २. इंगलिश प्रोजेक्टाइल | हर्बर्ट रीड |
| ३. इंडियन विज्डम | सर मोनियर मोनियर विलियम्स |
| ४. ए स्टडी ऑव लिटरेचर | डेविड स्केट |

५. एक्जिस्टेंशियलिज्म ऐंड ह्यूमन एमोशंस ज्यॉ पाल सार्त्र
६. एक्जिस्टेंस ऐंड बीइंग मार्टन हाइडेगर
७. ऐन असेसमेंट ऑव ट्वेंटीएथ जे० आइजक
८. ऐस्पेक्ट्स ऑव द नॉवेल ई० एम० फॉर्स्टर
९. कनक्लूडिंग अनसाइनटिफिक सोरेन फीर्कगार्द
१०. कनवेंशन ऐंड रिवोल्ट इन पोपट्री जॉन सिग्विस्टन लोकेस
११. टेक्नीक्स ऑव फिक्शन राइटिंग लियोन समेलियन
१२. टेक्नीक्स इन द टेलस ऑव हेनरी के० थो० वेंद
१३. द एनेटॉमी ऑव प्रोज़ मारजोरी बुल्टन
१४. द क्लासिकल ट्रेडिशन इन पोपट्री मिल्वर्ट मरे
१५. द थोफ करेंट्स ऑव कंटेम्पोरेरी थोरेन्ड मोहन दत्त
१६. द टू फार्म ऑव क्रीलिग सर हर्बर्ट रीड
१७. द प्रोब्लेम ऑव स्टाइल मिडिल्टन मरी
१८. द मेकिंग ऑव लिटरेचर एम० ए० स्कॉट जेम्स
१९. द राइटर ऐंड हिज वर्ल्ड चार्ल्स मोरगेन
२०. पोइंट्स ऑव विज टी० एस० इलियट
२१. बीइंग ऐंड नॉथिंगनेस ज्यॉ पाल सार्त्र
२२. मैन इन मॉडर्न एज कार्ल या स्पर्स
२३. रीडर ऐंड राइटर सं० हेफोर्ड ऐंड विमसेट
२४. लिटरेरी एसेज डेविड डेबेज
२५. लैंग्वेज ऐज जेस्चर आर० पी० ब्लैकमूर
२६. सम प्रिंसिपल्स ऑव फिक्शन रॉबर्ट लिट्टले
२७. स्टाइल एफ० आर० लूवस
२८. स्टाइल वाल्टर रेले
२९. स्टाइल ऐंड रेटोरिक थॉमस डी क्वेसी
- संस्कृत-प्राकृत-ग्रन्थ
१. अभिज्ञान शाकुन्तलम् कालिदास

२. अष्टाध्यायी
३. ऋग्वेदभाष्यचूम्बिका
४. कानिदास धन्यावली
५. किरातार्जुनीयम्
६. कीटिल्य अर्थशास्त्र
७. श्याम दर्शन
८. श्याममंजरी
९. पंचदशी
१०. महामाध्य
११. मनुस्मृति
१२. मानविकानिबिन्न
१३. मृच्छकटिकम्
१४. रघुवंशम्
१५. रत्नावली
१६. राजतरंगिणी
१७. वाक्यपदीय
१८. बृहत् संहिता
१९. शतपथ ब्राह्मण
२०. शिखा
२१. शिखा
२२. शिशुपालवधम्
२३. श्रीतगून
२४. शावयपन्न दोहा
२५. सिद्धान्त कौमुदी
२६. हरिवंश पुराण

हिन्दी-ग्रन्थ

१. अकविता और कला-सन्दर्भ
२. अकेली आकृतियाँ
३. अभिमन्यु की आरमहरया
४. अरयापुनिक हिन्दी-साहित्य
५. अर्थ-विज्ञान और व्याकरण-दर्शन

- पाणिनि
सायणाचार्य (ध्या० जगन्नाथ पाठक)
सं० पंडित सोताराम चतुर्वेदी
भारवि
धामर
भारतयायन-भाष्य
जयन्त
पतंजलि
मनु
कानिदास
धुम्क
कानिदास
धीरुप
कल्हण
भर्तृहरि
भारतमिहिर

- पाणिनि
मानवस्वय
माध

- सं० डॉ० हीरालाल जैन
भट्टोजिदी शिख

- डॉ० श्याम परमार
प्रयाग शुक्ल
राजेन्द्र यादव
डॉ० कुमार विमल
डॉ० कपिलदेव द्विवेदी आचार्य

- | | |
|--|-----------------------------|
| ६. आरम्भनेपद | स० ही० यादस्यापन |
| ७. आदिम रात्रि की महक | फणीश्वर नाथ 'रेणु' |
| ८. आधुनिक कहानी का परिपार्श्व | डॉ० सदमोसागर घाण्णैय |
| ९. आधुनिक साहित्य | आचार्य मन्ददुसारे यात्रपेयी |
| १०. आधुनिक हिन्दी-कहानी | डॉ० सदमोनारायण सात |
| ११. आधुनिक हिन्दी काव्य में परम्परा तथा प्रयोग | डॉ० गोपाल दत्त सारस्वत |
| १२. आधुनिकता बोध और आधुनिकीकरण | डॉ० रमेश कुन्तल मेघ |
| १३. आधुनिक हिन्दी व्याकरण और रचना | डॉ० वासुदेव नन्दन प्रसाद |
| १४. आरपार की मासा | शिवप्रसाद सिंह |
| १५. इन्हें भी इन्तजार है | शिवप्रसाद सिंह |
| १६. एक और जिन्दगी | मोहन राकेश |
| १७. एक कोई दूसरा | उषा प्रियवदा |
| १८. एक दुनिया समानान्तर | सं० राजेन्द्र यादव |
| १९. एक प्लट संसाध | मन्मू भट्टारी |
| २०. एक पति के मोट्स | महेन्द्र भस्मा |
| २१. एक समर्पित महिला | नरेश मेहता |
| २२. एक साहित्यिक की डायरी | ग० मा० मुक्तिबोध |
| २३. कमलेश्वर की ध्येष्ठ कहानियाँ | स० राजेन्द्र यादव |
| २४. कहानी : अनुभव और शिल्प | जैनेन्द्र कुमार |
| २५. कहानी : नयी कहानी | डॉ० नामवर सिंह |
| २६. कहानी : स्वरूप और संवेदना | राजेन्द्र यादव |
| २७. कर्मनाशा की हार | शिवप्रसाद सिंह |
| २८. काठ का सपना | ग० मा० मुक्तिबोध |
| २९. कालमुन्दरी | ओकारनाथ श्रीवास्तव |
| ३०. काव्य के रूप | बाबू गुलाब राय |
| ३१. किनारे से किनारे तक | राजेन्द्र यादव |
| ३२. खोयी हुई दिशाएँ | कमलेश्वर |
| ३३. धिराव | महीप सिंह |
| ३४. चिन्तन के क्षण | विजयेन्द्र स्नातक |

३५. चिन्तामणि	आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
३६. छोटे-छोटे ताजमहल	राजेन्द्र यादव
३७. जलती झाड़ी	निर्मल वर्मा
३८. जिन्दगी और गुलाब के फूल	उषा प्रियंवदा
३९. जिन्दगी और जोंक	अमरकान्त
४०. झाड़ी	श्रीकान्त वर्मा
४१. छूटना और अन्य कहानियाँ	राजेन्द्र यादव
४२. ठुमरो	फणीश्वर नाथ 'रेणु'
४३. तथापि	नरेश मेहता
४४. दर्शन के सौ घण्टे	जान पंसमोर, अनु० शर्मा, शास्त्री
४५. दुहरी जिन्दगी (पाकिट बुक)	रमेश बशी
४६. नयी कविता के प्रतिमान	लक्ष्मीकान्त वर्मा
४७. नयी कहानी की भूमिका	कमलेश्वर
४८. नयी कहानी : दशा, दिशा, संभावना	सं० सुरेन्द्र
४९. नयी कहानी : प्रकृति और पाठ	सं० सुरेन्द्र
५०. नयी कहानी की भूल संवेदना	डॉ० सुरेश मिन्हा
५१. नयी कहानी : सन्दर्भ और प्रकृति	सं० डॉ० देवीशंकर अवस्थी
५२. नये बादल	मीहन राकेश
५३. निबन्धिनी	गंगा प्रसाद पाण्डेय
५४. निबन्ध भारती	सं० डॉ० शारदा देवी वेदालंकार
५५. निराला का परवर्ती काव्य	रमेशचन्द्र मेहरा
५६. परिन्दे	निर्मल वर्मा
५७. पागल कुत्तों का मसीहा	सर्वेश्वर दयाल सक्सेना
५८. पाश्चात्य काव्यशास्त्र की परम्परा	डॉ० नगेन्द्र
५९. पिछली रफ़्तकों में	निर्मल वर्मा
६०. पूर्वा	अज्ञेय
६१. पेपरबेट	गिरिराज किशोर
६२. प्रयोगवाद और नयी कविता	डॉ० शम्भूनाथ सिंह
६३. फिलहाल	अशोक चाजपेयी

६४. फेंस के इधर-उधर	ज्ञानरंजन
६५. फौलाद का आकाश	मोहन राकेश
६६. बर्गर तरासे हुए	सुधा अरोड़ा
६७. बबूल की छांव	शानी
६८. बोध और व्याख्या	डॉ० कमलेश्वर शर्मा
६९. भटकती राख	भीष्म माहनी
७०. भाषा और संवेदना	डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी
७१. भाषा-विज्ञान की भूमिका	आचार्य देवेन्द्र नाथ शर्मा
७२. मन्नू भंडारी की श्रेष्ठ कहानीयाँ	सं० राजेन्द्र मादव
७३. मांस का दरिया	कमलेश्वर
७४. मुरदासराय	शिवप्रसाद सिंह
७५. मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ	रमेश बक्षी
७६. मेरा दुश्मन	कृष्ण बलदेव वैद
७७. राजा निरबसिया	कमलेश्वर
७८. शैली	पंडित कवणापति त्रिपाठी
७९. श्रेष्ठ कहानियाँ १९६६ की (पाकिट बुक)	सं० महेन्द्र कुलश्रेष्ठ
८०. संजीवन कहाँ	राजेन्द्र प्रसाद सिंह
८१. सदाचार का ताबीज	हरिश्चकर परसाई
८२. सपाट चेहरे वाला आदमी	दूधनाथ सिंह
८३. समकालीन कहानी का रचना-विधान	डॉ० गंगा प्रसाद विमल
८४. समुद्र	रामकुमार
८५. सरकारी मठी और कुजात गांधीवादी	डॉ० राममनोहर सोहिया
८६. साहित्यरूप	डॉ० रामअवध द्विवेदी
८७. सिद्धान्त और अध्ययन	बाबू गुलाब राय
८८. सिद्धान्त, अध्ययन और सम-स्पर्ध	डॉ० सियाराय तिवारी
८९. गुरंग से लौटते हुए	दूधनाथ सिंह
९०. मुहाविर्ने (पाकिट बुक)	मोहन राकेश

६१. सूने अंगन रस बरसे लक्ष्मीनारायण लाल
 ६२. सौन्दर्य शास्त्र के तत्त्व डॉ० कुमार विमल
 ६३. हंसा जाई अकेला मार्कण्डेय
 ६४. हरी घास पर क्षण भर अज्ञेय
 ६५. हल्दी के दाग सुदर्शन चोपड़ा
 ६६. हिन्दी कहानी : अपनी जवानी डॉ० इन्द्रनाथ मदान
 ६७. हिन्दी कहानी : उद्भव और डॉ० सुरेश सिन्हा
 विकास
 ६८. हिन्दी कहानी : एक अन्तरंग उपेन्द्रनाथ अश्वक
 परिचय
 ६९. हिन्दी कहानियाँ और फैशन उपेन्द्रनाथ अश्वक
 १००. हिन्दी कहानी की रचना- डॉ० परमानन्द श्रीवास्तव
 प्रक्रिया
 १०१. हिन्दी व्याकरण की रूपरेखा डॉ० अ० म० दीपशित्त
 १०२. हिन्दी शब्दानुशासन आचार्य किशोरी दास वाजपेयी
 १०३. हिन्दी शब्द-रचना भाईदयाल जैन
 १०४. हिन्दी साहित्य : एक आधु- स० ह्री० वात्स्यायन अज्ञेय
 निक परिदृश्य
 १०५. हिन्दी-साहित्य में काव्यरूपों डॉ० शंकरदेव अवतरे
 के प्रयोग

पत्र-पत्रिकाएँ

१. अग्निमा (मासिक)—सातवें दशक का कहानी विशेषांक, १९६६।
२. आधार (मासिक)—सचेतन कहानी विशेषांक, नवम्बर, १९६४।
३. आलोचना (त्रैमासिक)—जुलाई—सित० '५६, अक्तूबर '६३, स्वातन्त्र्यो-
 त्तर हिन्दी-साहित्य विशेषांक, भाग—१, २, ३, अप्रैल-जून '६७, जुलाई-
 सित० '६७, जन०-माचं '६८, अप्रैल-जून '६८, जुलाई-सित० '६८, अक्तू०-
 दिस० '६८, अप्रैल-जून '६९।
४. कल्पना (मासिक)—अप्रैल '६६, अगस्त-सित० '६६, अक्तू०-नव०-दिस०
 '६६।
५. कहानी (मासिक)—मई '५८, फर०, जून, अक्तू० '६८, फर० '६९, माचं
 '६९, जून '६९।

६. कृति (मासिक)—अगस्त १९६१ ।
७. ज्ञानोदय (मासिक)—जन० '५९, नव०, दिस० '६४, मार्च, अप्रैल '६५, फर०, अप्रैल, मई '६६, अप्रैल, सित० '६७, फर०, जून, जुलाई, दिग० '६८, फर०, अप्रैल, मई, अग० '६९ ।
८. दिनमान (साप्ताहिक)—९ जून १९६८, १२ अगस्त १९६९ ।
९. धर्मयुग (साप्ताहिक)—४ नव० '६२, १६ फर० '६४, ३ जन० '६५, ३० जन०, १३ मार्च, १८ सित०, २३ अक्तू० '६६, स्वाधीनता विशेषांक (१७ अगस्त), ३१ अग०, १४ सित०, १९ अक्तू० '६९ ।
१०. नयी कहानियाँ (मासिक)—सित० '६०, जुलाई '६३, अग०, सित०, दिग० '६४, अप्रैल, जून, अक्तू '६५, अग०, अक्तू०, दिस० '६६, जन० '६७, फर०, मार्च, अप्रैल, जून, जुलाई, नव०, दिग० '६८, जून, मार्च '६९ ।
११. नयी धारा (मासिक)—फरवरी-मार्च १९६६ ।
१२. परिपक्व-पत्रिका (त्रैमासिक)—वर्ष—१, अंक—१, अप्रैल १९६१ ।
१३. माध्यम (मासिक)—जुलाई १९६५, मार्च १९६६ ।
१४. राष्ट्रधर्म—जुलाई-अगस्त १९६७ ।
१५. लहर (मासिक)—नयी कहानी विशेषांक ।
१६. लंदन मँगजिन, मई १९५६ ।
१७. विकल्प (अर्द्धवार्षिक)—कथा-साहित्य विशेषांक नवम्बर १९६८ ।
१८. सारिका (मासिक)—जन०, अप्रैल '६८, जून '६९ ।
१९. हिन्दी-अनुशीलन (त्रैमासिक)—अक्तूबर-दिसम्बर १९६१ ।

नयी कहानी के विविध प्रयोग

नामानुक्रमणिका-१

(कहानियाँ)

अ	२०९, २१०, २११, २१२, २१३, २१४, २१५, २१६, २१७, २२३, २२६, २३२, २३८, २४४, २४७, २४८, २४९, २५०, २८५, २९७, २९८
अकेली आइतियाँ : २४१, २८६	
अजनबी समय की गति : १००	
अगले मुहर्रम की तैयारी : १४४	
अतिथि सत्कार : १३४	
अन्तर : १०५	आदिम हथियार : १८९
अन्धकूप : १४४	आधुनिका नारी : ११९
अन्ना गिल्पी और आँखों वाली राज- कुमारी : १४२, १७८	आरपार की माला : १२७, १५४, २३८, २४२, २६४
अपने घर का देश : १२१	आर्द्रा : १५२
अपने देश के लोग : १७६, १७७	
अपरिचित : १४१	इ
अभिमान्यु की आत्महत्या : १५८	इग्लिसतानी राजा और हिन्दुस्तानी जीजा : १५५, २७०
अरुन्धती : ३०८, ३०९	ईमान : ३०८
अलग-अलग कोण : १८६, १८७	इन्हे भी इन्तज़ार है : २११, २३८, २४१, २४५, २४६, २४८, २५०, २५१, २६४, २६५, २७७, २७९, ३०१, ३०२, ३०४, ३०८
असमर्थ हिलता हाथ : ६९	ई
आ	ईसा के घर इंसान : १११
आइमवर्ग : १४४	उ
आवागम का दबाव : ६९	उच्चाटन : १३४
आखिरी सामान : १०५	उत्तर : ७७
आयेट : १०७	उसका क्रॉस : ८३, ८५, १७६, १७९
आग : १११	
आत्महत्या : १३१	
आदमी का आदमी : ६४, ६७, १२१	
आदिम राज्ञि की महक : २०७, २०८,	

■

सुले पर टूटे होने : १०७
सुले हुए दरवाजे : १११
घेल : १००, १४१
खोज : १५९
खोपी हुई दिखाएँ : १००, २४८,
२५७, २६३, २८१, २८३

ग

गार्जियन : ९९
गुलकी बन्नी : ११९, १३४, २७५
ग्लासटैक : १४४

घ

घरपुगटा : ९९
मिरास : २४०
घोड़ा : १७५

च

चश्मे : १४४
चायपर में मृत्यु : १२१
चालान : १३७
चीफ की दावत : ५१, ७१, ९९, ११४,
१३८, १३९, ३०५

छ

छूटी के दिन : १००
छोटे-छोटे ताजमहल : २४३, २५७

ज

जंगला : १११
जंजीर, फायर ब्रिगेड और इंसान : ३०८
जहम : ६९, ११५
जलती आही : १४४, १५२, १६४,
२२८, २२९, २३०, २४५, २४९,

२६०, २६१, २६२, २७१, २०७,
३०२

जहम : ६९, ११५

जाले : १४४

जिन्दगी और गुलाब के फूल : १३८,
२२१, २३८, २४१, ३००, ३०१,
३०५

जिन्दगी और जोंक : ६४, ६५, २१४,
२१५, २४८, २६५, २६८

जीप पर सवार इल्लियाँ : १२१

जो घटित हुआ है : १७६, १८३,
२३७

झ

झाड़ी : १०१, १४४, १४६, २३७,
२३८, २४०, २८३, २९६, २९९,
३०६

ट

टूटना : ६९, १०७, २२७, २२८,
२३९, २४४, २४८, २५७, २६०,
२७१, २७२, २८६, २९७

टेबुल : १३४

ट्यूमर : १०७

ठ

ठुमरी : २०७, २०८, २०९, २१०,
२११, २१२, २१३, २१४, २१५,
२१६, २१७, २२५, २२६, २२८,
२३०, २३१, २३२, २३४, २३५,
२४४, २४७, २४८, २५०, २५३,
२५७, २५८, ३६४, २६७, २६९,
२७०, २७१, २७४, २७७, २७८,
२९२, २९७, २९८

ड

डार से बिछुड़ी : ९४

डेढ़ इंच ऊपर : ६९, १६८, १६९

ढ

ढियरी : १३४

ण

तषापि . १३९, १६७, १६८, २०७,

२०८, २०९, २१०, २२४, २२५,

२२८, २३०, २३१, २३२, २३३,

२३४, २३५, २३६, २३७, २४०,

२४६, २५१, २५२, २५३, २५६,

२६०, २६२, २६५, २६६, २७४,

२७५, २७६

तलवार पचहजारी : ७५, ९८, ११९

तान्त्रिक कहानी . १९४

तारो का गुच्छा : १४५

तीन बिदिपा . १३४

तीर्थोदक . ११९

तीसरा गवाह : ९४

तीसरी कमर . १०४, १३४

थ

थर्मम मे कंद कुनकुना पानी : १०७,

१४४, ३०६, ३०७

द

द गेम्स . १०३

दहलीज . १५३

दाम्पत्य . ७८, ७९

दुराचारी . २३७, २९३

दुहरी जिन्दगी : २३०, २३८, २३९,

२७०

द्रुप और दवा : २४४

दूसरे : १३९

दूसरे की पत्नी के पत्र : १६६, १६७

दूसरे के पैर : १०७

देवा की माँ : १११

दोपहर का भोजन : १३९

ध

धारा : ११४

न

नगे गेंदले जल का रिश्ता : १११

नन्हों : ६५, ३०१, ३०२, ३०४, ३०७

नया मकान : १५२

नयी कहानी पुराना पाठ : १३४

नये बादल : २०७, २१२

नशा : १०७

नागमणि : १११, १३८, १४०, १८९,

३००

निशाङ्गी : १३८, २७६, ३०३

नीद : ११३

नीलम देश की राजकन्या : १७५

नीली शील : १००

नीली धुन्ध के आरपार : ९३

नैनो जोगिन . १३४

नी साल छोटी पत्नी : ६९, १२८

प

पगडंडियाँ : ७२

पटरियाँ : १३८

पत्थरो मे वन्द आवाज : १०७

पराया शहर . ७१, ९९

परिणय : १०७

परिन्दे : ९९, १४४, २२१, २२२,

२२८, २६२, २७२, ३०२, ३०३

पिमि पाल : १०७

पहला पाठ : ११९

पाँचवें माले का पुल्ट : ९४

पागल कुत्तों का मसीहा : १३८

पापजीवी : १२७

पासफेल : १११

पिक्चर पोस्टकार्ड : ९४

पिघलती हुई बर्तन : १५९

पिछली गर्मियों में : ९९, १६०, १६९,

२४०, २८०, २८२, २८३, २८४

पिता : १०५, १११, १३८

पीटर और बूढ़ा चांद : १८८

पीला गुलाब : ९४

पुराने नाले पर नया पुल्ट : ९४

पूस की रात : १३६

पेपरबैट : १२१, २१८, २१९, २२०,

२२२, २४२, २४३, २४९, २५०,

२७२, २७३, ३०९

प्रकाश के आँदों में : ९३

प्रतिनिधि : ५१, १६८, १६९

प्रतीक्षा : ६९, ७८, १३८, १३९

प्रदत्तवाचक पैड़ : १४४, १४५, १५२

प्राइवेट कॉलेज का घोषणापत्र : १२२

प्रार्थना : १६८, १७२

प्रेत : ८८, ९०, १७६, १८२

प्रेम प्रसंग में फादर : १२२

प्रेमिका : १००

फ

फ्रेंस के इधर-उधर : १२१

फ्रैमिली प्लैनिंग : १२२

फ्रीलाड का आकाश : २०९, २१२,

२६७, २७९, २८१

ब

बगैर तराशे हुए : २२२, २४०, २८४

बदनाम वस्ती : १५५, ३१०

बदबू : २३८

फ्रॉक वाला घोड़ा और निकर वाला

साईंस : ७७, ३०९

बन्द मली का आखिरी भवान : १३८

बनूल की छांव : २४१

वरणद का पेड़ : १३८, १५४, ३१०

याजार : २७०, २७१

बादलों के घेरे : ८४, २३८, २३९

बादशाह सलामत रहे : १५६

बिन्दा महाराज : ६९, १२४

बिरादरी बाहर : ७५

ब्रह्मराक्षस का शिष्य : १७५

भ

भटकती राख : ८९

भविष्यवक्ता : ७४

भाग्यरेखा : ७४

भूदान : ११४

भूले हुए : १११

भोलाराम का जीव : १२१

म

मछलियाँ : ९४, १४४, ३०५, ३०६

मरी हुई चीज : १११

मलवे का मालिक : १००

महुए का फूल : १५४

मांस का दरिया : ६४, ६६, १३९,

२६४, २९२

मातम : ११५

माध्यम का विरोध : १६०

मिस्टर भाटिया : ७४

मुरदा सराय : ६८, २३८, २४७,

२६४, २६९, २७५, २८४, २८५,

२८६, २९२, ३०८, ३१०

मेटामर्फोसिस : १७४

मेज पर टिकी हुई कुहनियाँ : १५६,

२१७, २२०, २३२, २४८, २६०,

२६२, २६३, २६७, २६९, २७०,

२७१, २७२, २७४, २७७, २७९,

३०७

मेरा दुश्मन : १४६, १८५, २१९,

२२०, २५९, २६८, २८५

मेहरारबी पुल : २२०

मैं हूँ तोना प्रेम का भार : १२२

मोहवन्ध : १००

मृत्यु और : ६८, ६९, ११९

घ

मह मेरे लिए नहीं : १११

मही मच है : ९४, २७९

मादों : ८८, ८९

मारों के मार : ७३

च

रवाना ९९, १०१, १०५

रचना प्रविद्या : २३८, २४०

रग्विद्या : १२७

राग : २३०

रात्रानिर्गमिगम : १३८, १३९, १४०,

१४६, २१५, २३८, २४१, २४०,

२६६, २६८, २५०, २५१, २६३,

२६६, २६५, २६६, २७०, २७१,

११०

रात : ८८, १६४, १६५, १६८, २८०;

२८६

रानी माँ का चबूतरा : १३४

रिस्ता : १११

रीछ : ७८, ७९, ८०, १४४, १६४,

१६५

रोने की आवाज : ८५

रोमियो और जूलियट : १७६, १८३

स

सन्दन की एक रात : ८३, १३८, १६४,

१६५, ३०२

सबतः : ९४, ९९

सिन्दरेल ने मारा तुम्हे : १२२

लोग बिस्तरो पर : १२१

ख

खर्पा भीगी : ९४

बह मदे थी : १३८, १६६, १६७

बापमी : ७४, ७६, ९८, १००, ३०५

बासना की छाया में : ९४

बिघटन के क्षण : १३८

बूझ : ९९

ग

गहन की नामिका : ११९

गवयात्रा : १२५

गवरी : ९९, १४४, २२५, २७४

गहर आकाशी : १९२, १९४

गहोद : ७४

गाम्गामुग : ११३

गेद होते हुए : १११, १३८

ग

गैरा : १०७

सबदिया : १३४
 संवन्ध : १००, १११, १३८
 सतरें जो डायरी न बन सकी : १६४,
 १६५, २१९
 सदाचार का ताबीज : १२२, १२३,
 १२४
 सपाट चेहरे वाला आदमी : १३८,
 १६४, १६८, २२२, २४०, २४१,
 २४२, २४३, २४४
 समाधि भाई रामसिंह : ११९
 समानान्तर : १०७
 समीकरण : २४२
 समुद्र : २४१
 सयानी बुआ : ११९
 महयानी : १८५
 साँप : १६९
 साथ : १०७
 सावित्री नम्बर दो : ९३, १०५
 सिरपचमी का सगुन : १३४
 सिंहवाहिनी : १७६, १७७, १७८
 सीढियों पर घूम में : १४१

सीमाएँ : १२१
 सुच्ची डोर : १५७
 सुदामा के चावल : १२२
 सुबह के बादल : ९३, १००, १०४,
 १०५, १५२, ३०३
 सुहागिनों : २६७, २७५, २८२, ३०२
 सूटकेस : १३८
 सूने अंगन रस बरसै : २७६, २७८,
 २७९
 सेप्टीपिन : १४४
 सेलर : १०४, १२८
 सोलहवें साल की बघाई : ९४
 स्वर्ग के खँडहर में : १७५
 स्वयंभारा : ११९

ह

हंसा जाइ अकेला : १४५
 हल्दी के दाग : ११९
 हालत : ८३, ८६
 हिरन की आँखें : १४३
 हीलीबोन की बत्तखें : १४३

नयी कहानी के विविध प्रयोग

नामानुक्रमणिका-२

(कथाकार, मालोवक आदि)

अ

अजीमबेग चुगताई : १२३

अशोक : ८, ११, १२७, १३६, ३१८

अमरकान्त : ६४, ६५, ६९, १३१,

१३८, १९९, २१४, २१५, २४८,

२६५, २६८

अमृत राय : १६, ३७, ३८, ८०, ८१,

८२

अवध नारायण मुद्गल : २२, ४०

अवध नारायण सिंह : ६९

अशोक वाजपेयी : १२५, ३११

आ

आर० ए० स्कॉट जेम्स : २८८

आर० पी० ब्लैकमूर : १८८

आर्यर विक्टर कोष : २८९

आविद सुरती : १९४

इ

इन्द्रनाथ भट्टान : २९, ३१, ३४, ३६,

३७, ३९, ८३, ९४, १४६

इलाचन्द्र जोशी : २०

इवान विस्कोचिल : ९६

ई

ई० एम० फॉर्स्टर : १६२

ई० एम० प्रसाद : ४६

ए

एक० आर० लुवस : २८७

एल० रोष : ५९

उ

उपेन्द्रनाथ अक्षक : २८, ३२, ३५, १२२,

१३५

उषा प्रियंवदा : ५१, ७४, ७६, ९३,

१०७, १३८, १४४, १५९, २२१,

२३८, २४१, २९२, ३००, ३०१,

३०४, ३०५, ३०६

ओ

ओकार नाथ श्रीवास्तव : २२०, २३४,

२३६, २४०, २६८, २७५, २७९

क

कपिलदेव द्विवेदी : २९४

कमलेश्वर : २२, २४, २८, ३०, ३२,

३७, ४०, ४३, ४९, ५१, ५३, ५४,

६४, ६६, ७१, ७२, ७८, ९१, ९२,

९५, १०४, १११, ११२, ११४,

१३८, १३९, १४९, १५०, १५३,

१५४, १५५, १६६, १७६, १७७,

१८६, १८९, १९९, २१५, २३८,

२४१, २४८, २५३, २५६, २६३,

२६४, २६५, २६६, २७०, २७१,

२७५, २८१, २८३, ३००, ३१०
 कल्याणपति त्रिपाठी : २८७
 कर्तार सिंह दुग्गल : २२
 काका हायरसी : १२२, १२३
 कापका : १७४
 कामू : १०३, १०४, ११७, ११८
 कामेश्वर शर्मा : १३४, १३५
 कालं यास्पशं : ६०
 कालं शेपिरो : १२५
 काशीनाथ सिंह : ६४, ६७, ६९
 किशोरीदास बाजपेयी : २३७
 कुबेरनाथ राय : ९३, ११८
 कुमार विमल : ५८, ६२, १४७
 कृष्ण बलदेव वैद : ८८, १४६, १६४,
 १६५, १६८, १८४, १८५, २१९,
 २२०, २५९, २६८, २८५, २८६
 कृष्णा सोबती : ७३, ९७, १२४, १२५,
 २३८, २३९, २५१

॥

गंगा प्रसाद पाण्डेय : २८९
 गंगा प्रसाद विमल : ३७, ८८, १७६,
 १८२
 गजानन भाषव मुक्तिबोध : ५४, १७४,
 १७५
 गिरिराज किशोर : ३०, ७२, ७७,
 १२१, २१८, २१९, २२०, २२२,
 २४२, २४३, २४९, २५०, २७२,
 २७३, २९८, ३०९
 गिलबर्ट मरे : १५
 गुरुवचन सिंह : १८८
 गुलाब राय : २८९

गोपालदत्त सारस्वत : १२, १६, १७,
 १८, २०

गोविन्द रजनीश : ९७

च

चन्द्रकान्त देवताले : २३
 चन्द्रकान्त खत्री : १६८, १७०, १७६,
 १८३

चन्द्रगुप्त विद्यालंकार : २६
 चार्ल्स मोरगेन : २१७, २५४
 चेन्नव : १६३, १७५

ज

ज० म० दीमशित्त : २३७, २३९,
 २४२

जयशंकर प्रसाद : १७५, ३१८

जॉन पैममोर : ५८

जॉन लिन्विस्टन लोकेस : १२

जी० पी० श्रीवास्तव : १२२, १२३

जे० आइजक : १०, २०

जे० टी० शिप्ले : २८७

जेम्स : १३४

जिनेन्द्र कुमार : ३१, ५३, ५५, ९१,
 १३६, १४२, १६६, १७५, ३१८

ज्ञानरंजन : ७८, ७९, १११, ११२,
 १२१, १३८, १४०

ज्यां जेने : १४६

ज्यां पाल सात्रं : ५९, ६१, ६२, १०४

ट

टी० एम० इलियट : १५

ड

डेविड डेवेंज : २४४, २४५, २५७,

२८८, २८९, २९४, २९५
इवाइट एल० थोर्लिंगर : २९५

थ

थॉमस डी० क्वेंसी : २८८

व

वृधनाथ सिंह : ३७, ४०, ५१, ७८, ८५,

९८, १०१, ११०, ११७, १२४,

१३८, १४४, १४५, १४६, १६४,

१६६, १६८, १८०, २२२, २३८,

२४०, २४१, २४२, २४३, २४४,

२६७

देवीशंकर अवस्थी : ३६, ५२, ९५,

१४३, १९७

देवेन्द्रनाथ शर्मा : २१३, २५५

द्रोणायन : १३६

घ

घनंजय : १४६

घनजय वर्मा : १२२, १२६

घर्मवीर भारती : ९३, १११, ११९,

१३८, २७५

धीरेन्द्र मोहन दत्त . ५९, ६२

धीरेन्द्र वर्मा : २८७, २८९

धूमिल : १२५

न

नगेन्द्र : ८, ९, १७, ५८, १६३, २८७,

२८८, २८९

नन्ददुलारे बाजपेयी : ८, ११

नरेश मेहता : १३८, १३९, १५०,

१६०, १६१, १६७, १६८, १९९,

२०७, २०८, २०९, २१०, २२४,

२२५, २२७, २२८, २३०, २३१,

२३२, २३३, २३४, २३५, २३६,

२३७, २३८, २३९, २४०, २४६,

२५१, २५२, २५३, २५६, २६०,

२६५, २६६, २७२, २७४,

२७५, २७६, २९२, २९५, ३००,

३०३

नामवर सिंह : २७, ३०, ३१, ३६,

४०, ५२, ५५, ५६, ८३, ९५,

११०, १२६, १३५, १३६, १३७,

१४२, १४३, १५१, १५२, १६२

१६३, १७३

नित्यानन्द तिवारी : ३०

निर्मल वर्मा : ६९, ८३, ९६, ११२,

१३१, १३८, १४४, १५०, १५२,

१५३, १५९, १६४, १६६, १६८,

१६९, २२१, २२८, २२९, २३०,

२४०, २४५, २४९, २६०, २६१,

२६२, २७१, २७२, २८०, २८२,

२८३, २८४, ३००, ३०२, ३०३,

३२२

नेगीचन्दन ८२

नेमिचन्द्र जैन ५१, १३६

प

परमानन्द श्रीवास्तव : २९, ३४, ५३,

१४८

पाणिनि : २९८

पाण्डेय क्षतिमूपण ‘सीताशु’ : १४९,

१९९, २०६, २७३

प्रकाश चन्द्र गुप्त : ६१

प्रद्युम्न : १०७

प्रबोध कुमार : १०८

प्रभाकर माचवे : १७, २३
प्रभात कुमार त्रिपाठी : २०२
प्रयाग शुक्ल : १६२, २४७, २८५,
२८६

प्रेमचन्द : १३६, १५९, ३१८

फ

फणींदवर नाथ रेणु : ११९, १२७,
१३१, १३४, १३८, १९९, २०७,
२०८, २०९, २१०, २११, २१२,
२१३, २१४, २१५, २१६, २१७,
२२३, २२४, २२५, २२६, २२७,
२२८, २२९, २३०, २३१, २३२,
२३४, २३५, २३८, २४४, २४७,
२४८, २४९, २५०, २५३, २५६,
२५७, २५८, २६४, २६७, २६९,
२७०, २७१, २७४, २७७, २७८,
२८५, २९२, २९७

फिलिप टायनबी : ११
फेयरी मूर विल्सन : १३४
फायर बाज : ९६
फ्रान्सिस विवियान : १६१

ब

बच्चन सिंह : २९, ३७, १२६, १५४,
२२०
बटरोही : १८५
बेचन : ११३

भ

भारत रत्न भार्गव : १६४, २१९
भीष्म साहनी : ५१, ७१, ७४, ८८;

९७, ११४, ११९, १२१, १३८,
१३९, १९०, २८०, २८१, २८२;
३०४, ३०५

म

मधुकर गंगाधर : २२, १३४
मनोहर श्याम जोशी : १२१
मन्नू मंडारी : ७७, ८८, ९३, ९७;
१०७, १११, ११९, १३१, १४४;
१९९, २१९, २४९, २७९
मन्मथनाथ गुप्त : २६
ममता कालिया : २१, ३०
महीप सिंह : २४०
महेन्द्र भल्ला : ७८, ७९, ८०, २१७;
२२४, २३४, २५५, २६०, २८६;
२९९
महेदवर अरिन्दम : ५१
माई दयाल जैन : २१८, २१९
मारजोरी बुल्टन : २४५, २६१, २९७
मार्कण्डेय : ३१, ११४, १३४, १३७;
१४५, २४४
मार्क शोरर : १३०
माटिन हाइडेगर : ६१
मिडिलटन मरे : २८८
मोहन राकेश : ५१, ६९, ७४, ७६;
८३, ८४, ९१, ९३, १०७, १११;
११५, १२२, १२३, १३६, १३७;
१३८, १४१, १४४, १५२, १९९;
२०१, २०७, २०९, २१२, २२२;
२२४, २४८, २६७, २७३, २७५;
२७६, २७७, २७९, २८१, २८२;
२९३, ३०२

य

यशपाल : ७६, १३६
यारोस्लाव प्रतीक : ९६

र

रघुवीर सहाय : १३१, १४१
रमेशचन्द्र मेहरा : ९
रमेशचन्द्र शाह : १४६
रमेश बक्षी : ३०, ५२, ७७, १०७,
११५, १२४, १३१, १४४, १५५,
१५६, १६८, १७२, १८४, १८६,
१८७, १९९, २१६, २२०, २२५,
२३०, २३२, २३८, २२९, ३४८,
२६०, २६२, २६३, २६७, २६९,
२७०, २७१, २७४, २७७, २७९,
३०६, ३०७

रवीन्द्र कालिया : ६९, १०१, ११५,
१२८

रवीन्द्रनाथ त्यागी : १२१, १२२
राजकमल चौधरी : १०२, १२८
१२९, १३१

राजेन्द्र अवस्थी : २१ ३६, १४२

राजेन्द्र प्रसाद सिंह : १४

राजेन्द्र यादव : २१, २२, २४, २८,
३२, ३४, ५२, ६९, ७०, ७४, ७५
७८, १०१, १०७, १११, ११९,
१३८, १३९, १४२, १४४, १४५,
१४७, १५०, १५२, १५८, १६०,
१७६, १७७, १७८, १९९, २२७,
२२८, २३९, २४३, २४४, २४८,
२५१, २५३, २५५, २५६, २५७,

२६०, २७१, २७२, २८५, २८६,
२९०, २९७

राजेश कुमार जैन : १९२

रामअवध द्विवेदी : १९, २८७, २८८

रामकुमार : १२८, २४१

रामगोपाल गुप्त : ८२

रामचन्द्र शुक्ल : १२४

रामनारायण शुक्ल : १३८

रामविलास शर्मा : ८०

रामबृक्ष वेनीपुरी : २४३

रामस्वरूप चतुर्वेदी : ५८, ६३,
२०५

राबर्ट लिह्डेल : २४९, २५४, २८९,
२९७

ल

ललित शुक्ल : ८१

लक्ष्मीकान्त वर्मा : १०, १३, १४, १८

लक्ष्मीनारायण लाल : ३६, ५०, १३४,
१६१, २७६, २७८, २७९, २८९,

लादिस्लाव फुक्स : ९६

लियोन समेलियन : १३०

व

वाल्टर पेटर : २८८

वाल्टर रैले : २८७

वासुदेव नन्दन प्रसाद : २३७

विक्टर श्वलोव्स्की : १६२

विजय चौहान : १२८, १२९

(श्रीमती) विजय चौहान : ९८,
११९

विजय मोहन : ९७

विजयेन्द्र स्नातक : ३१
विद्यासागर नौटियाल : १५७
विनीता पल्लवी : १११
विपिन कुमार अग्रवाल : २०२
विवेकी राय : १३३
विश्वनाथ प्रसाद तिवारी : ८७, ११७
विश्वेश्वर : २३७, २९३
ब्रजवार्ता लाल श्रीवास्तव : २६१

श

शकरदेव अवतरे : ७, १०, २०, ४७,
८२, १३२, १३३, १५३, १९८,
३११

शंभुनाथ सिंह : ८, १२, १६
शमशेर बहादुर सिंह : १४
शरद जोशी : १२१, १२२
शर्मा : १०७, ११२, २४१
शिवदान सिंह चौहान : ११, १६६
शिवपूजन महाय : २३३

शिव प्रसाद सिंह : २८, ६२, ६५, ६६,
६८, ७२, ९७, ११४, ११५, १२७,
१३२, १३४, १३८, १४४, १४८,
१४९, १५०, १५१, १५२, १५४,
१६६, १८९, १९७, १९९, २०६,
२११, २२८, २३८, २४१, २४२,
२४५, २४६, २४७, २४८, २५०,
२५१, २६४, २६५, २६९, २७५,
२७७, २७९, २८४, २८५, २८६,
३०१, ३०३, ३०४, ३०७, ३०८,
३०९, ३१०

श्रीकृत धानवी : १२३
श्याम परमार : १६, २२
श्याम सुन्दर दास : २८७
श्रीकान्त वर्मा : ८२, ८५, १०२,
१०७, १२४, १२५, १३१, १४४,
१४६, १७९, २३७, २३८, २४०,
२८३, ३०६
श्रीपत राय : २०, ५७, ६३, ८०, ८६;
१४६

श्रीराम वर्मा : १६५, १७६, १८४,
२५१, २५२
श्रीलाल शुक्ल : ७४, १२१

स

सतीश कुमार : १५६
सत्येन्द्र : १०, १३, १७
स० ही० वात्स्यायन : १४३
सर्वेश्वर दयाल सक्सेना : १३१, १३८
सियाराम तिवारी : १३३, १३४
संतायम चतुर्वेदी : २८७
सुदर्शन : १७५
सुदर्शन चोपड़ा : १०९
सुधा अरोड़ा : १११, ११२, २२२,
२४०, २८४, २८५
सुरेन्द्र : १२९, ३१०, ३११
सुरेन्द्र चौधरी : १२४
सुरेन्द्र प्रकाश : ८५
सुरेश सिन्हा : ६८, ६९, ८३, ८६, ९३,
११९, १२४, २०८, २१०, २१२,
२२०, २२२, २२३, २३१, २३४,
२४८, २५१, २५२, २५६,

सोरेन कीर्कगार्ड : ६०

स्वर्ण किरण : ४३, १३०, १३३

ह

हरिशंकर परसाई : ५१, १२०, १२१,

१२२, १२३, १२४

हिमांशु जोशी : १७६, १८३, २३७

हीरालाल जैन : २३३, २३४

हृषीकेश : ११६, २०१

हेनरी जेम्स : १३१

हेनरी मिलर : १४६

